FARBTAFELN

DAS KUNSTWERK

L'OEUVRE D'ART

THE WORK OF ART

EXPO 58
BRÜSSEL
●
29. BIENNALE
VENEDIG
●
DEUTSCHER
KUNSTLERBUND 58
ESSEN



1-2 | XII
Juli | August 1958

Einbanddecke und Schuber für DAS KUNSTWERK

Einer Anregung aus Leserkreisen folgend haben wir für den Jahrgang XI (1957/58) nicht nur die bisher gewohnte Einbanddecke herstellen lassen, sondern auch einen Schuber mit klappbaren Innenteilen, in dem der Jahrgang griffbereit und übersichtlich aufbewahrt werden kann, ohne daß er gebunden zu werden braucht. Dies erspart dem Besteller die Buchbinderkosten, wenngleich naturgemäß der Schuber im Preis um einiges teurer ist als die Einbanddecke, die wie bisher DM 3,50 kostet. Nebenstehend geben wir eine Abbildung des Schubers. Der Preis beträgt DM 9,60 je Stück und wird bei direkter Bestellung an den Verlag portofrei geliefert. Anfragen bitten wir zu richten an AGIS Verlag, Krefeld, Goethestr. 79 oder an Ihre Buchhandlung. Titel und Inhaltsverzeichnis des Jahrgangs XI (1957/58) liegen diesem Heft bei.



DAS KUNSTWERK Redaktion

Kunstwerkhefte aus früheren Jahrgängen

Folgende Einzelhefte sind noch lieferbar:

1-2 X	Jubiläumsheft (Max Beckmann - Seurat - Soulages - Biennale 1956) (Doppelheft)	DM 8.50
4 / X	Max Ernst und der Surrealismus	DM 4.50
5 / X	Aktuelle Malerei	DM 4.50
6 / X	Internationale Architektur der Gegenwart	DM 4.50

Jedes Heft reichbebildert mit 2-3 Farbtafeln · Umfang des Einzelheftes 68-72 Seiten

●

Zu beziehen durch jede Buchhandlung oder durch

Agis-Verlag Krefeld und Baden-Baden

RÉSUMÉ FRANÇAIS

ENGLISH RESUMÉ

L'ARCHIT

L'inélucta
miné l'en
siècle. Le
et Conta
dont on
ferme ar
laquelle
du XXè
ces bâtim
tels des
nouvel a
slavie, H
qu'à Bru
sentées,
architectu
citer que
n'en lais
première
à notre
de l'arch
règnent

Du poin
Internati
d'un pro
et Lucius
une ville
la grand
d'une co
historiqu
à profite
de l'Euro

LA PEIN

Le prem
en marg
exposées
Les dive
selon le
les dive
corps é
mouth r
et les r
des diffe
opinions

Le prem
hôte be
Bruxelle
œuvre
de la v

On ne
efforcé
van Go
d'un co
maturité
elle co
l'Expres
audacie
en fac
Modigli
courbée
l'artiste
apaisé,
on ren
Chagal

Les Cu
poésie
au prem
stration
Galli »
de Del
vibrant

Les Sur
Max Er

Avec
presque
une fo
que po
droits.
il se s

Plus lo
varié
vaut é
Maness
quelqu
ainsi c
les pe
E. W.

LA SC

La scu
une ri
de l'E

L'ARCHITECTURE DE L'EXPOSITION INTERNATIONALE DE BRUXELLES (p. 27)

L'inéluctable conflit des exigences fonctionnelles, matérielles et esthétiques a déterminé l'ensemble des réalisations architecturales des Expositions universelles du XIXè siècle. Le Palais de verre de Paxton à Londres, la Galerie des Machines de Dutert et Contamin à Paris, représentent un aspect fondamental de l'architecture, mais dont on ne peut néanmoins se dissimuler les insuffisances du point de vue de la forme artistique. Trouve-t-on à Bruxelles une situation différente? La force avec laquelle le XIXè siècle continue à influer sur l'architecture de la seconde moitié du XXè siècle, devient manifeste dans cette exposition. Certes, dans la masse de ces bâtiments, soumis à un éclectisme historiciste dans tous les domaines, on trouve, tels des oasis de la forme et de l'esprit, quelques réalisations réussies, valables, du nouvel art de construire : par exemple, les Pavillons d'Allemagne, France, Yougoslavie, Hongrie, Autriche, Finlande, Japon, Espagne et Suisse. Mais, si l'on considère qu'à Bruxelles, il s'agit pour les nations et pour les firmes d'être dignement représentées, on est étonné de voir combien on a peu utilisé dans ce but la nouvelle architecture au maximum de ses possibilités. Les USA, le Venezuela, le Brésil — pour citer quelques cas — ont une architecture nouvelle, mais leurs pavillons à Bruxelles n'en laissent aucunement soupçonner la qualité. Le progrès relatif par rapport aux premières expositions mondiales ne peut faire plus longtemps illusion sur la rareté, à notre époque, de l'œuvre architecturale de valeur. A la pointe de l'évolution de l'architecture, l'on réalise des œuvres de premier ordre, mais dans l'ensemble, règnent des incompréhensions et des conventions bien ancrées.

Du point de vue de l'architecture, l'Europe a manqué sa chance à l'Exposition Internationale de 1958. Regrettant l'absence d'une conception urbaniste, on se souvient d'un projet suisse datant de 1955. Dans une brochure, Max Frisch, Marcus Kutter et Lucius Burckhard proposèrent, pour l'Exposition Nationale Suisse de 1964, d'édifier une ville conçue comme lieu permanent d'habitation et de travail et qui serait la grande œuvre de l'architecture moderne. Actuellement, l'Europe est en quête d'une capitale. Les nations et les hommes politiques ne savent à quelle métropole historique ils doivent accorder cet honneur. N'y a-t-il eu personne pour songer à profiter de cette Exposition Internationale 1958 pour réaliser la nouvelle capitale de l'Europe?

Anton Henze

LA PEINTURE A L'EXPOSITION INTERNATIONALE DE BRUXELLES (p. 29)

Le premier trait frappant de l'exposition « Cinquante ans d'art moderne », organisée en marge de l'Exposition Internationale, est la qualité de l'ensemble des œuvres exposées. Un second trait est constitué par son caractère véritablement international. Les diverses œuvres ne sont pas réparties en groupes nationaux, mais rassemblées selon leurs affinités de conception. Par là-même, à travers toutes les diversités et les divergences de détail, s'exprime parfaitement bien l'unité des Modernes. Seul corps étranger qui rompe cette ligne d'évolution cohérente, les jambons de mammouth réactionnaires exposés par la Russie Soviétique contemporaine. Les contrastes et les rapports inattendus qui se dégagent de la juxtaposition et de la confrontation des différentes œuvres sont fascinants et, assez souvent, ils remettent en question des opinions ou même des jugements apparemment éprouvés de longue date.

Le premier abord est extraordinaire. Salut de bienvenue, pour ainsi dire, de notre hôte belge : La stupéfiante grande toile de James Ensor, l' « Entrée du Christ à Bruxelles » (1888), qui est un chef-d'œuvre de représentation de foules et une œuvre à l'avantgarde de l'Expressionisme. A quelques pas de distance : la « Danse de la vie » de Munch et le triptyque de Nolde, « Maria Aegyptiaca ».

On ne s'est pas tenu trop strictement à la date-limite de 1900. On s'est plutôt efforcé de remonter jusqu'aux grands précurseurs et novateurs. Cézanne, Gauguin, van Gogh, Monet, Rousseau, Seurat, Toulouse-Lautrec, marquent chacun le départ d'un courant de l'art. Il y a peu d'années encore, dans un tel choix, l'œuvre de maturité de Monet, les « Nymphéas », aurait soulevé l'étonnement. De nos jours, elle compte parmi les préludes de l' « art informel ». Des tableaux du début de l'Expressionisme, commele « peintre et le modèle » de Kirchner, avec leurs coloris audacieux, peuvent parfaitement soutenir la comparaison avec Bonnard et Dufy, en face desquels ils sont accrochés. Rouault près de Kokoschka, Soutine près de Modigliani retiennent l'attention : Représentations aiguës de la sensibilité exacerbée de l'homme du début du siècle. Avec des œuvres nouvelles, Picasso est l'artiste le plus richement représenté. « L'oiseau au nid » de Braque (1956) : tableau apaisé, qui ne s'ouvre qu'à une contemplation plolongée. De Matisse à Poliakoff, on rencontre une quantité de grands peintres de l'Ecole de Paris. Un sommet : Chagall, avec « Moi et le Village » (1911) -et « Maternité » (1913).

Les Cubistes coupent le souffle. Apogée d'une synthèse de la forme pure et de poésie (au sens où l'entendait Mallarmé). Avec trois tableaux, Schwitters s'avance au premier rang. Grosz est à juste titre accroché parmi les Futuristes : sa » Démonstration pour Panizza » (1917/18) n'est guère éloignée des « Funérailles de l'anarchiste Galli » (1911) de Carrà, des « forces d'une rue » de Boccioni, de la « Tour Eiffel » de Delaunay et du « cheval » de Duchamp-Villon — 1914 : partant d'un dynamisme vibrant, ils retrouvent en même temps le sens d'une forme rigoureuse.

Les Surréalistes sont généreusement représentés avec les grandes œuvres de Chirico, Max Ernst, Dali, Tanguy, ainsi que par Delvaux et Magritte (Belgique).

Avec Kandinsky s'ouvre un nouveau chapitre de l'histoire de l'art, qui embrasse presque tout ce qu'il y a de valable à notre époque. Qu'il ait été l'initiateur, encore une fois, Bruxelles le confirme. De nouveau, on est convaincu par Mondrian ainsi que par Malevitch, avec ses lignes suspendues obliques dans l'espace et ses angles droits. On est frappé par le Belge Servranckx, que l'on connaît à peine chez nous; il se situe, vers 1923, entre « de Stijl », Léger et les « Mauerbilder » de Baumeister.

Plus loin, s'affirme la valeur de Schlemmer. Paul Klee se révèle merveilleusement varié et ses toiles comptent parmi les meilleures. Avec une infime différence, ceci vaut également pour Mirò. — Parmi les abstraits s'imposent notamment Nicholson, Manessier, Hartung, Soulages et Poliakoff ,tandis que Singier, Vieira da Silva et quelques autres, sont moins favorablement représentés. Tobey, Wols, Pollock, Riopelle, ainsi que Dubuffet apparaissent déjà comme les classiques des recherches qui animent les peintres actuels. Du coté allemand, seuls Theodor Werner, Fritz Winter et E. W. Nay ont franchi le rigoureux barrage imposé par le jury.

Hanns Theodor Flemming

LA SCULPTURE A L'EXPOSITION INTERNATIONALE DE BRUXELLES (p. 43)

La sculpture, dans son développement au cours du XXème siècle, a atteint, vers 1930, une richesse et une diversité presque égales à celles de la peinture. Les organisateurs de l'Exposition Internationale à Bruxelles "50 ans d'Art Moderne", ont rendu justice

à ce fait en donnant une place particulièrement importante à la sculpture des trente dernières années. Parmi les 346 numéros du catalogue, un cinquième environ revient à la sculpture. Mais, à cette importance numérique que lui ont accordée les organisateurs, rien ne répond dans la disposition des 70 oeuvres de sculpteurs à travers les salles. Les sculptures sont traitées en instruments d'accompagnement et leurs résonances se perdent parmi celles des oeuvres picturales. Leur cohésion interne est obscurcie plutôt que mise en valeur par leur disposition. — La sculpture du XXème siècle se divise en deux courants de recherche. Le premier s'attache aux variations de la représentation de l'homme; le second tire son dynamisme des proclamations révolutionnaires de la peinture — et c'est dans cette direction que s'écoule le courant principal de l'évolution. Lehmbruck ("Jeune Homme assis") réalise le contenu du mot appliqué par Rodin à Maillol: le corps humain conçu comme une "architecture vivante". Cette conception s'approfondit d'une manière frappante chez Blumenthal dont on peut voir "Méditation", une oeuvre de jeunesse très riche (1928). Si l'on s'enfonce plus loin vers l'archaïsme dans cette direction, on rencontre la "Figure assise" de Wotruba. De même que Wotruba, Marino Marini compte parmi les maîtres qui ne recherchent pas l'"abstraction" mais la simplification. Son "Cavalier" est l'un des chefs-d'oeuvre de l'Exposition.

Entre 1910 et 1913, dans sa rencontre avec la décomposition des formes accomplie par les Cubistes et les Futuristes, la sculpture a découvert la possibilité de donner un rythme dynamique au corps humain. C'est à peu près à la même époque que Brancusi a introduit une densité et des proportion nouvelles. Trois de ses oeuvres sont exposées à Bruxelles. Mais on regrette de n'y voir aucune des oeuvres de jeunesse d'Archipenko et de Zadkine. Il est également dommage qu'il n'y ait pas un seul des premiers Laurens pour représenter la mesure classique d'une discipline géométrique des formes. En revanche, la "Grande Musicienne", dans sa sensualité démoniaque, ainsi que deux oeuvres de Lipchitz, représentent le courant post-cubiste et la plénitude du volume plastique. Les tendances ironiques et bouffonnes de la sculpture surréaliste ne sont pas représentées à l'exposition; les deux mobiles de Calder montrent moins l'improvisateur plein d'esprit que le maître du mouvement dans toute sa puissance. Le choix de l'oeuvre de Giacometti est malheureux. Henry Moore est représenté par deux oeuvres de premier ordre. On a accordé une part un peu mince au Constructivisme. Reste l'apport des deux dernières générations: La maquette de Butler pour le monument au Prisonnier Politique Inconnu; un nouveau Chadwick, une paraphrase du Spoutnik, dit-on; Hartung expose un de ses groupes creusés de sillons linéaires, Uhlman, une ramure d'acier qui se fige en une volute; Armitage et Heiliger cherchent à réaliser une synthèse de Moore et de Marini. L'"Oiseau de Feu" de Roszak est un Furioso baroque, l'"Entretien devant le miroir" de Consagra, une causerie de formes positives et négatives.

Il serait peut-être nécessaire que toute critique de la Retrospective de Bruxelles la considère du point de vue de sa conception d'ensemble. J'appelle académique le dessein de ne laisser passer de l'Art du XXème siècle que ce qui entre dans l'enceinte du Musée. Une exposition des grandes réalisations de l'art moderne, pénétrant dans tous les domaines de la vie, aurait mieux répondu au thème central de l'Exposition Internationale qu'un "Musée Imaginaire" temporaire. L'architecture, la sculpture monumentale et les fresques déçoivent également. Avec la statue de Lénine, l'U.R.S.S. peut se flatter de présenter la plus lourde et la plus grande sculpture figurative de l'"Expo 58" de Bruxelles. Dans le domaine "non-figuratif", c'est sans aucun doute l'Atomium qui remporte la palme. C'est le symbole et le symptôme de cette exposition-monstre: Il est l'expression du dilemne entre l'idéalisme et le mercantilisme. Conçu comme un monument à la gloire de la Science et de la Technique, il lui faut en même temps héberger les locaux d'un restaurant et d'une brasserie.

Werner Hofmann

LE CONGRES INTERNATIONAL DES CRITIQUES D'ART A BRUXELLES (p. 45)

En même temps que s'ouvrait l'Exposition Internationale, s'est tenu à Bruxelles le Congrès annuel de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA). A côté des problèmes d'organisation, un colloque, placé sous la direction de Pierre Francastel (France), et consacré aux origines de l'architecture contemporaine, a été le centre du débat. En outre, des contributions essentielles ont été apportées à l'étude de ce thème par Siegfried Giedion (Suisse), Gillo Dorfles (Italie) et Mario Pedrosa (Brésil).

L'Assemblée Générale a décidé de réunir des documents sur les sources de l'art et de l'architecture modernes, dans un travail collectif des différentes sections, et de les rassembler dans un ouvrage présenté sous forme de tables. Dans un domaine voisin, l'Italie a déjà pris les devants: Le Dr. Palma Bucarelli (Rome) a présenté le premier volume des Archives du Futurisme, texte important, auquel doit faire suite un volume d'illustrations.

A ce Congrès de Bruxelles ont été élus 33 nouveaux membres sociétaires. Désormais donc, l'AICA comprend 485 membres titulaires, répartis en 34 sections (et auxquels s'ajoutent encore environ 300 membres adhérents, membres associés dans le cadre national). A la place des trois Vice-Présidents sortants, à l'expiration de leur mandat, J. Romero Brest (Argentine), Sir Herbert Read (Angleterre) et Lionello Venturi (Italie), ont été élus Raymond Cogniat (France), Will Grohmann (Allemagne) et Pierre Courthion (Suisse). Lionello Venturi a été nommé Président d'Honneur.

Enfin, l'Assemblée Générale a accepté l'invitation que lui avait faite la section américaine d'organiser la 11. Assemblée Générale, en Juin 1959, à New-York (Musée Guggenheim). En outre, une invitation inattendue du gouvernement brésilien à tenir un "Congrès Extraordinaire" dans la nouvelle capitale du Brésil, a été acceptée à l'unanimité. Ce Congrès extraordinaire doit essentiellement porter sur les problèmes de l'architecture contemporaine et de l'urbanisme.

Hanns Theodor Flemming

LA XXIXème BIENNALE DE VENISE (p. 46)

Depuis 1948, le nombre des participants à la Biennale Internationale d'Art de Venise n'a cessé d'augmenter. Cette année, un record a été atteint avec le nombre de 36 Nations. Plus qu'aucun autre, le pavillon italien témoigne de l'ample courant artistique vers un anti-géométrisme. Là, comme partout à la Biennale, surgissent une foule de noms encore jamais entendus. Une nouvelle génération s'élève, qui est assez forte pour prendre la tête du mouvement artistique. Dans les premières salles du Pavillon italien, exposent les peintre les plus connus: Campigli, dont les compositions de personnages en ocre et rouge semblent un peu fastidieuses auprès de leurs modèles étrusques et romains. Gentilini — bien que décoratif — est plus intéressant avec ses peintures figuratives influencées par Klee. Il aurait davantage mérité le Prix National de Peinture que Licini, qui hésite entre différents styles. Fontana — qui

attire l'attention en perçant ses toiles de trous, effet superflu —, a de la grâce dans ses formes comme dans ses couleurs. En réunissant sur sa toile des matériaux bruts, Burri compose des surfaces picturales toujours très élaborées. Parmi les sculpteurs, Mastroianni réalise avec ses volumes cristallins le thème futuriste de l'analyse cubiste du mouvement. Le volume de Viani est d'une légèreté de ballon. A l'opposé, le figuratif Bincini présente une composition dense dans ses volumes, "blindée". L'important département du pavillon italien réservé aux jeunes artistes de tous les pays expose les allemands Cimiotti, Wind et Raum. Comme peintres, parmi les Italiens, on remarque notamment Dangelo, Balerdi, Banchieri, Bertini, Perilli, Feroni, Dorazio et Scanavino. Parmi les sculpteurs, il faut mentionner Ramous et Somiomi. Parmi les jeunes français, on est frappé par Arnal. En ce qui concerne tous ces jeunes peintres, il ne s'agit pas de Tachistes. La recherche de couleurs s'accompagne chez eux d'une recherche non moins intense du dessin. Les peintres ne travaillant qu'avec la couleur parviennent à des résultats trop peu personnels. — La grande Rétrospective de Braque permet de voir clairement que les oeuvres les plus accomplies de ce peintre appartiennent à sa jeunesse cubiste. Ensuite, le peintre ne travaille plus avec la structure mais seulement avec les procédés du cubisme. Le Braque actuel s'enfonce dans son lyrisme. Plus ouverte sur l'avenir est l'oeuvre inachevée de Wols, auquel deux salles sont consacrées. Le pavillon espagnol est presque entièrement occupé par la jeune génération notamment Tàpies, Cuixart, Millares, Saura, Feito. Il est étonnant que Chillida, avec ses constructions de fer, ait obtenu le Prix de sculpture, qu'à juste titre, l'on s'attendait à voir attribué à Pevsner ou à Bill. Les Américains exposent Tobey, Rothko, et les sculpteurs Lipton et Smith. Dans le pavillon anglais, c'est le sculpteur Armitage, avec ses personnages dont le tronc massif contraste avec leurs membres grêles, qui laisse la plus forte impression. Le dessinateur Hayter s'égare dans ses infinies possibilités de virtuosité. L'Allemagne a mis l'accent principal sur Kandinsky (Collection Münter). Ces tableaux forment l'arrière-plan pour les oeuvres de Schumacher, Platschek, Cavael, Wessel, Sonderborg, Thieler. Ceux-ci traitent tout autrement que Kandinsky le problème de la couleur. La couleur de Kandinsky ne lui était pas personelle: il l'avait en commun avec ses amis du "covalier Bleu". Si le sculpteur Hajek s'accorde au niveau des jeunes peintres de ce pavillon, ce n'est pas le cas de Koenig. Le centre d'intérêt du pavillon suisse est la présentation de l'oeuvre âpre mais rigoureuse de Max Bill. La Belgique a choisi un sculpteur puissant, d'Haese.

Notons encore les constructions linéaires d'une grande sensibilité du peintre Dudant et du dessinateur Lismonde. Le pavillon français est décevant. Masson n'est parfaitement à l'aise dans aucun de ses divers styles. La rude facture de Pignon décompose l'héritage de Picasso en un expressionisme illustratif. Legueult transforme son modèle Bonnard en une peinture de salon sans force. Seul Pevsner peut sauver l'honneur de l'art français. L'accrochage de ce pavillon, en particulier, montre que l'on ne saurait supporter plus longtemps de laisser le choix des tableaux pour la Biennale de Venise à quelques commissaires, qui jugent d'après leurs goûts privés ou selon une doctrine officielle.

Klaus J. Fischer

LETTRE DE PARIS SUR L'ART (p. 86)

Mai :

La Galerie Stadler fait connaître trois nouveaux noms de la jeune école américaine de peinture : Carone, qui s'exprime en un graphisme impulsif; Brooks, qui révèle une maîtrise consciente de ses moyens d'expression dans ses toiles où la couleur se développe en volumes nuageux; Marcarelli, avec ses grands collages faits de lambeaux de toiles déchiquetées.

Biala (Galerie Jeanne Bucher) organise ses collages en fonction de puissantes conceptions picturales. Ils ne se distinguent des thèmes parallèles de sa peinture à l'huile que par leur degré de véhémence : Ici, l'artiste s'y abandonne de plein gré, alors que devant son chevalet, une recherche calme et mesurée alterne, selon le choix des thèmes, avec une fougue spontanée.

De lointaines réminiscences de paysage fournissent à Music les thèmes de sa peinture. Ils se concentrent en formes fermées et symboliques, qui alternent dans un rythme presque musical, avec des lignes libres (Galerie de France).

Parmi les oeuvres de Cortot, les plus pénétrantes sont celles qui, sans aucunement rechercher la couleur, se tiennent tout entières dans une gamme subtile de gris et de blancs. Eveillée par l'exposition d'une de ces toiles au Salon de Mai, la curiosité est pleinement satisfaite dans l'exposition particulière du peintre à la Galerie Jacques Massol.

Si cette exposition a compté parmi les révélations les plus intéressantes des derniers temps, celle de Carrade, à la Galerie Arnaud, a apporté une heureüse confirmation aux espoirs que l'on a fondés depuis quelques années sur ce peintre.

Juin :

L'exposition de Germain (Gal. Massol) laisse une bonne impression. Dans l'élaboration de son style, il n'est pas toujours libéré de toute influence, mais il affirme ses qualités personnelles dans l'éxécution d'une technique subtile de chacune de ses toiles.

On peut noter, dans les tableaux de J. Pavlowsky, un retour à la clarification et à la simplification. Avec elle, la Galerie La Roue présente une artiste vraiment solide. L'exposition de Bissière à la Galerie Jeanne Bucher domine de beaucoup l'ensemble des expositions de ces dernières semaines. Dans ces oeuvres de petit format, l'essentiel de sa peinture s'affirme d'une manière pénétrante. En revanche, les aquarelles de Manessier à la Galerie de France ont été une déception. Elles laissent sentir un certain essoufflement de son invention créatrice. Devant les oeuvres récentes de Lapicque (Villand & Galanis), on a la pénible impression d'une production en gros, qui se satisfait d'effets de virtuosité.

Dans la peinture d'Orgeix — exposé pour la première fois à la Galerie Cordier — un penchant teinté de surréalisme pour les sujets surprenants s'allie au désir de les exprimer à l'aide de matériaux insolites.

Des démons à forme humaine ou animale surgissent dans les céramiques d'Appel. La couleur en est bannie, mais en revanche, elle triomphe dans les gouaches qui complètent cette exposition à la Galerie Claude Bernard.

La sculpture de Guitou Knoop (Galerie Schoeller) est influencée par Arp dans les suggestions figuratives de ses lignes abstraites. Elle parvient à des résultats solides sans qu'on puisse, jusqu'à présent, saisir ses tendances profondément personnelles. Chevignier (Gal. Le Gendre), part de conceptions figuratives, mais une transmutation mystique fait disparaître toute possibilité d'identification concrète. Les oeuvres de Delahaye exposées chez Stadler, donnent une impression d'unité. Elles sont inspirées par l'image du vol de l'oiseau, qui donne leur thème à des sculptures d'une légèreté subtile. Ici, le sujet figuratif se charge d'une valeur universelle dont on ne saurait trop regretter l'absence dans la dernière série des Teddy-bear de Chadwick (Galerie Cordier).

Herta Wescher

THE BRUSSELS WORLD FAIR AS ARCHITECTURE (p. 27)

Irreconcilable oppositions of function, construction and form characterised the visual appearance of nineteenth-century world exhibitions. Paxton's Crystal Palace in London, the machinery exhibition hall of Dutert and Contamin in Paris, are fundamental architecture, but one should not fail to recognize their roots in artistic form. Are matters any different at Brussels? How strong an influence the 19th century continues to exert on the architecture of the second half of the twentieth is manifest at this exhibition. It is true that, beside the fulsomeness of buildings that are, avowedly or not, in an historical tradition, the clean modern lines of new building, such as the pavilions of Germany, France, Jugoslavia, Hungary, Austria, Finland, Japan, Spain and Switzerland, may seem oases of form and spirit. Yet if one considers that in Brussels the main aim is one of representing firms and countries to their best advantage, one is astonished how little the possibilities of the new architecture are exploited to this end. The U.S.A., Venezuela, Brazil — to take a few instances — possess a new architecture, to the quality of which their pavilions at Brussels give no clue. The relative advance that has been made on earlier world exhibitions should not lead one to ignore the sameness of legitimate architecture in our time. There are, it is true, first-class examples of the best in contemporary architectural development now being built, but as a rule present-day buildings are either misconceived or conventional.

With the 1958 World Fair, Europe has let slip her architectural opportunity; and whoever finds a new concept of town-planning lacking should lock to a Swiss proposal of 1955. Max Frisch, Marcus Kutter and Lucius Burckhard published a pamphlet, suggesting that for the Swiss national exhibition of 1964 a new town be built, which could continue to exist as a town, for living in and working in, and yet be a masterpiece of new building. Today, Europe is looking for a capital. Neither nations nor politicians know which metropolis to select. Did the idea occur to noone of designing the world exhibition of 1958 as the capital of Europe?

Anton Henze

PAINTING AT THE BRUSSELS EXHIBITION (p. 29)

The first noticeable characteristic of the exhibition "50 ans d'art modern" on the occasion of the World Fair is the consistently high quality of the works on show. Also evident is their truly international character. The individual works are not separated into national categories, but have been arranged to show their interrelation of meaning, and thus make a convincing expression of the unity of modern art. The logical line of development is broken only by the reactionary mammoth hams from present-day Soviet Russia. The contrasts and often surprising relationships that are yielded by the order of hanging of the various pictures are absorbing, and often lead to revision of long-standing judgements, or even of prejudices.

The initial phase is on a grand scale: one is greeted — fittingly, as it were — by James Ensor's stupefying giant picture "Christ's entry into Brussels" (1888), masterly in its mass presentation and a forerunner of expressionism; and only a few paces away are the "Lebenstanz" of Munch and Nolde's triptych "Maria Aegyptiaca".

The year 1900 is not taken any too literally as a boundary: on the contrary, one is referred back to the precursors and those who paved the way. At any given time, the germ of a logically developping style can be found in Cézanne, Gauguin, van Gogh, Monet, Rousseau, Seurat, Toulouse-Lautrec. Not so many years ago, the presence of the late Monet waterlily in such a selection would have excited astonishment: today it is accounted a forerunner of "art informel". Early expressionist pictures such as Kirchner's "Painter and model" (1907), with their audacious use of calour, can be seen as closely related to Bonnard and Dufy, opposite which they hang. The fascinating juxtaposition of Rouault and Kokoschka, Soutine and Modigliani, emphasise the nervous sensibility of the turn of the century. Among the new works, Picasso is the most strongly represented artist. Braque's "Bird in nest" (1956) is a quiet picture which demands considerable reflection. From Matisse to Poliakoff, the great "peinture" of the Ecole de Paris is to be met in abundance; at its peak, one example is Chagall with "The town and I" (1911) and "Maternité" (1913).

Breathtaking are the cubists — the acme of a synthesis of pure form and poetry (in the sense of Mallarmé). With three paintings, Schwitters claims a place in the first rank. Grosz hangs quite rightly among the futurists with his "Demonstration for Panizza" (1917/18), not so very far removed from van Carrà's "Burial of the anarchist Galli" (1911), Boccioni's "Might of the street", Delaunay's "Eiffel Tower", Duchamp-Villon's "Horse" — about 1914: their vibrant mobility has reclaimed the feeling for strength of form.

The surrealists are richly represented with some major works of Chirico, Max Ernst, Dali, Tanguy, and also of Delvaux and Margritte of Belgium.

With Kandinsky begins a new chapter in the history of art, that contains almost all present-day work of any importance: that he was in fact the initiator, Brussels demonstrates afresh. Mondrian is again convincing, Malewitsch not less so, with his oblique hovering bars and rectangles. Interesting too is the Belgian Servranckx, hardly known in Germany, whose work (around 1923) is to be found among Stijl, Léger and the murals of Baumeister. The importance of Schlemmer is evident elsewhere, and the wonderful versatility of Paul Klee is shown in some of his best works — which also goes for Miró. Among the abstracts, Nicholson, Manessier, Hartung, Soulages and Poliakoff hold their own best, while Singier, Vieira da Silva and others are less favourably represented. Classic examples of the chief concerns of contemporary painting are found in Tobey, Wols, Pollock, Riopelle and also Dubuffet. From Germany only Theodor Werner, Fritz Winter and E. W. Nay satisfied the high standard of the judges.

Hanns Theodor Flemming

SCULPTURE AT THE BRUSSELS EXHIBITION (p. 43)

By 1930 the sculpture of our century had developped to an extent that can hardly be paralleled by that of painting. The organisers of the exhibition "50 years of modern art" have taken this into account and placed special emphasis on the sculpture of the last three decades. Of the 346 catalogue numbers, about a fifth fall to the share of sculpture. The generosity thus shown by the organisers is hardly in accord with the arrangement of the seventy examples of the plastic art in the exhibition rooms: the sculptures serve as accompanying instruments, whose voices are lost among the paintings. Their inner correlation is concealed rather than emphasised by the manner of their disposition through the various rooms. Twentieth century sculpture is developping on two levels of experience: one is concerned with the variations of the human form, the other draws its mobile vitality from the revolutionary proclamations of painting; and it is in the latter that the mainstream of progress is to be found. Lehmbruck's "Seated youth" realises the dictum, impressed by Rodin on Maillol, of the human form as "architecture vivante". This concept is further stressed in Hermann Blumenthal, whose early "Meditation" (1928), a mature and

pressive work, is also on show; and following further back in this direction, one comes on Wotruba's "Seated woman". Like Wotruba, Marini belongs to those masters who simplify rather than "abstract". His "Horseman" is one of the masterpieces of the exhibition.

Between 1910 and 1913, sculpture, coming into contact with cubist-futurist blurring of forms, discovered the possibilities of imbuing the physical with dynamic rhythm. At about the same time, Brancusi, three of whose works are to be seen at Brussels, gives the body a new density and a new symmetry. It is regrettable that none of the early works of Archipenko and Zadkine are displayed and that there is no early Laurens to demonstrate the classical dimensions of a geometrically disciplined form. Two works by Lipchitz reveal the demonic sensibility of the "Grande muscienne" at work: the emphasis is on the swollen satiety of postcubist use of space. The farcical-ironical aspects of surrealist sculpture are not represented in the exhibition, Calder's two mobiles showing far-reaching qualities of control over movement rather than witty improvisation. The choice of Giacometti is not a happy one: Henry Moore, however, is represented by two first-class works. The contribution of the constructivists turns out to be somewhat scanty. There remains only he contribution of the last two generations, for example Butler's model for the statue of the unknown political prisoner. There is a new Chadwick - a sputnik-paraphrase, from what we hear; Hartung shows one of his furrowed line dual-figures and Uhlman steel rods frozen into a spiral. Armitage and Heiliger attempt a synthesis of Moore and Marini. Roszak's "Firebird" is furiously baroque, Consagra's "Talk before the mirror" a conversation between positive and negative forms.

Perhaps every critic at Brussels should take the total concept as a starting-point. For myself, I would call it academic to plan such a project with purely artistic terms of reference. The total theme of the World Exhibition would have been better suited by a display of the great realizations of modern art, in terms of its penetration into all forms of life, than by a temporary "Musée imaginaire". The architecture, the frescoes and the monumental sculpture in evidence on the exhibition's terrain: — these were disappointing. Well may the Soviet Union claim the most attention, with their statue of Lenin, the biggest and heaviest of the Brussels "Expo 58". There is no doubt that the record in the "non-objective" section is held by the Atomium. It symbolises, and is symptomatic of, the Brussels monstershow: it is an expression of the dilemma of idealism and commercialism. Conceived as a monument to technical and scientific triumph, it must at the same time serve as shelter for the ins and outs of a restaurant and a beerhouse.

Werner Hofmann

BRUSSELS — THE INTERNATIONAL CONFERENCE OF ART CRITICS (p. 45)

The conference of the Association Internationale des Critiques d'Art (AICA), held this year in Brussels, coincided with the opening of the World Fair. Apart from questions of organisation, interest centered on a formal discussion about the origins of contemporary architecture, led by Pierre Francastel (France), to which substantial contributions were made by Siegfried Giedion (Switzerland), Gillo Dorfles (Italy) and Mario Pedrosa (Brazil). It was decided by the general assembly that the sources of modern art and architecture should be documented by the varicus sections, summarised, and that a handbook should be issued, showing the results in tabulated form. Italy has already taken the lead in a related sphere, Dr. Palma Bucarelli (Rome) having presented the first volume of his work on Futurism, a comprehensive textbook, which is to be followed by a volume of reproductions.

At Brussels 33 new membres sociétaires were chosen, which brings the membership of the AICA to 485 (regular members) in the 34 sections, to which must be added about 300 membres adhérents (extraordinary national members). The vice-presidents retiring on expiration of their term of office, J. Romero Brest (Argentine), Sir Herbert Read (England), and Lionello Venturi (Italy), are followed by Raymond Cogniat (France), Will Grohmann (Germany) and Pierre Courthien (Switzerland) as new vice-presidents. Lionello Venturi became honorary president.

The general assembly finally accepted an invitation from the American section to hold the 11th Assemblée Générale in June 1959 in New York (Guggenheim Museum). Moreover, a surprise invitation from the Brazilian government to hold an "extraordinary congress" in the new capital of Brazil in September, was unanimously accepted. The extraordinary congress is primarily to discuss questions of contemporary architecture and town-planning.

Hanns Theodor Flemming

THE TWENTYNINTH VENICE BIENNALE (p. 46)

Since 1948 the number of participants in the international Biennale at Venice has steadily grown, and this year there is a record entry of thirtysix countries. The general trend towards anti-geometric art is best shown in the Italian pavilion, where, as indeed throughout the Biennale, a considerable number of new names are to be found: and the young generation that these represent seems already strong enough to assume artistic leadership. First to be seen in the Italian pavilion is the work of the more prominent older painters; of Campigli, for example, whose figure compositions in red and yellow ochre reveal a wearisome adherence to Etruscan/Roman originals. More interesting, if decorative, is Gentilini, influenced by Klee in his treatment of subject: he would certainly have made a more deserving winner of the state prize for painting than Licini, who falters uncertainly between different styles. Fontana shows suppleness of form and colour, and has attracted some attention with his pierced canvasses — an unnecessary effect, this. The forms that Burri evolves from his raw materials are unfailingly deeply-considered. In the field of sculpture, the crystal blocks of Mastroianni take up the futurist theme of form in movement, while Viani's shapes achieve the pliant yield of rubber balloons: by contrast, the forms of the more objective Bincini are dense and "armoured". The section of the Italian pavilion devoted to recent work from all countries has examples of the Germans Cimiotti, Wind and Raum. Of the Italian painters, those that stand out are Dangelo, Balerdi, Banchieri, Bertini, Perilli, Feroni, Dorazio and Scanavino, and of the sculptors, Ramous and Somaini. The most convincing of the younger Frenchmen is Arnal. There is no question of tachism in the case of any of these young painters, for the feeling for colour is accompanied by a comparable graphic impulse: those painters who work solely in terms of colour rarely achieve individual results.

The large retrospective exhibition of Braque makes it clear that his most mature work lies in his early cubist period. Later he abandoned the structure of cubism and made use only of its decorative element; and thus present day Braque has become encysted with its own lyricism. More is yet to be seen of the work of Wols, to whom two rooms are devoted. In the Spanish pavilion, the young generation takes over almost completely, foremost among them Tàpies, Cuixart, Millares, Saura and

Feito. The sculpture prize, that everyone rightly expected to go to Pevsner or Bill, was surprisingly awarded to Chillida, who uses iron as his medium. The Americans are represented by Tobey and Rothko, and the sculptors Lipton and Smith. In the English pavilion the figures of Armitage, stark torsos with withered extremities, make the strongest impression, while the drawings of Hayter show technical exploration at the expense of real achievement. Germany lays most stress on Kandinsky, whose pictures form the background for Schumacher, Platschek, Cavael, Wessel, Sonderborg and Thieler. These painters treat the problem of colour in a different way from Kandinsky, whose colour, shared as it was with his friends of the "Blauer Reiter", was not individual. Of the sculptors, Hajek reaches the standard of the painters in this pavilion, but Koenig does not. In the Swiss pavilion interest is centred on the reserved but consistent work of Max Bill. From Belgium comes a strong sculptor, D'Haese, and sensitivity of line is revealed in the paintings of Dudant and the drawings of Lismonde. The French display was a disappointment. Masson is really at home in none of his various styles, the heavy-handed Pignon resolves the heritage of Picasso into an illustrator's expressionism, and Legueult betrays his inability to follow the example of Bonnard by producing dreary salon painting. Only Pevsner, in fact, is able to preserve the good name of French art. The very make-up of the French section suffices to show that the choice of pictures for the Venice Biennale should no longer be left to some judging committees guided by individual taste or official doctrines.

K. J. Fischer

LETTER FROM PARIS (p. 86)

May:

The Stadler gallery brought three new names from the young American school of painters to the public's notice in May: Carone, expressing himself in uncontrolled line, Brooks, whose cloudlike colour shapes betray a conscious command of medium, and Marcarelli, with his torn and shredded collages.

Biala (Jeanne Bucher gallery) uses large sketches as the basis of her collages, whose subjects, closely related to those of her oils, are to be distinguished from them only by their degree of vehemence, to which she has readily given way: in the paintings themselves, calm reflection and spontaneous violence vary with the choice of theme.

Enraptured recollections of landscape furnish motifs for the paintings of Music; these are condensed in closed, symbolic forms, which, rather as in musical scansion, alternate with free lines. (Galerie de France.)

The most impressive of Cortot's works are those which dispense with colouring and confine themselves to delicate grey-white shades. The curiosity aroused by one of these pictures in the Salon de mai was fully satisfied in the special exhibition of this artist's work in the Jacques Massol gallery. If this exhibition marked some of the most interesting of recent discoveries, that of Carrade in the Galerie Arnaud gratifyingly confirmed the hopes placed in this painter for some years.

June:

A good impression was made by the Germain exhibition (Galerie Massol). Although he is not always free from influence in his stylistic conception, the artistically subtle execution of the occasional picture does reveal a personal quality.
A reaction against the prevalent tendency towards lack of restraint is to be perceived in the lucid and clear paintings of J. Pavlowsky, in whom the Galerie La Roue has a very serious artist.

Very prominent among the exhibitions of recent weeks has been that of Bissière (Galerie Jeanne Bucher): the small size of this painting impresses with its real substance, whereas the watercolours of Manessier in the Galerie de France were disappointing, betraying a certain waste of creative inspiration.

The most recent pictures of Lapicque (Villand & Galanis) create a painful effect of mass-production, and content themselves with virtuoso effects. In the paintings of d'Orgeix — showing for the first time at the Cordier gallery — a surrealistically coloured taste for the surprising subject combines with the desire to treat the subject in unusual media. Appel, who dispenses with colour in his ceramics of demons in animal or human form, triumphs with his gouaches, which complete his exhibition in the Galerie Claude Bernard.

The sculpture of Guitou Knoop (Galerie Schoeller) betrays the influence of Arp in its corporeal intimations of abstract modelling: it attains valid results, without — so far — committing itself to an ultimate personal statement. Chavignier (Galerie Le Gendre) starts on conceptions based on the figure that lose all marks of concrete identity through a process of mystic metamorphosis. The homogeneous output of Delahaye, on view at Stadler, is based on the idea of birds in flight; his sculptures are thus characterised by feelings of suspension and lightness. The metaphorical subject is invested in his work with a general significance that is all too absent from the latest teddybear series of Chadwick (Gal. Cordier).

Herta Wescher

1-2|XII

DIE GROSSEN AUSSTELLUNGEN DIESES SOMMERS

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG KREFELD UND BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

Redaktion: Leopold Zahn und Klaus J. Fischer

Heft 1/2/XII
Juli/August 1958

INHALT

DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 10,— DM. Einzelheft 3,60 DM. Auslandsabonnement jährlich 40,— DM. Der Jahrgang beginnt im Juli und endet im Mai des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden!

Verlag: Agis-Verlag Krefeld und Baden-Baden. Anschriften: Krefeld, Goethestraße 79, Telefon: 2 44 10; Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Bankkonten: Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129, Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Postscheckkonten: Köln 403 45, Karlsruhe 502 88.

Vertrieb: Agis-Verlag, Krefeld, Goethestraße 79. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Straße 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstraße 4; Auslieferung in der Schweiz: Office du Livre, Fribourg (Schweiz); Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., 72 Charlotte Street, London W 1, Price Pfund Sterling 3,5 per year post free, Single issues 6 s; Auslieferung in USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21, NY, Price Dollar 11,00 for 12 iss./year post free, single issues Dollar 1,25; Auslieferung in Argentinien: Dr. Carlos Hirsch, Florida 165, Buenos Aires (Argentin.).

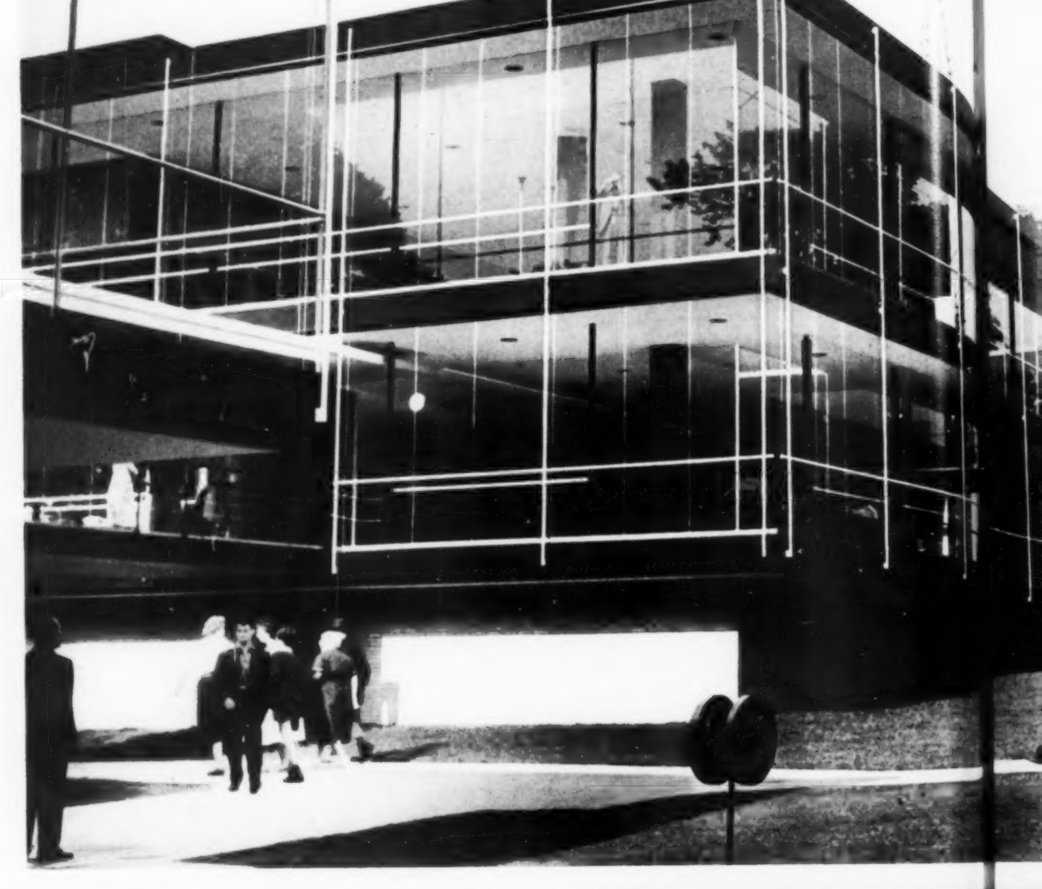
Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon 5388 u. 7 43 86. Anzeigenverwaltung für Deutschland: Kontinenta GmbH., Düsseldorf, Sternstraße 47, Telefon 49 36 00. Anzeigenverwaltung für Frankreich: Marcel Ullmo, 70, Boulevard Flandrin, Paris 16. Zur Zeit ist Anzeigenpreisliste Nr. 5 gültig.

Gesamtherstellung: Druckerei Wesel, Baden-Baden. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.

EXPO 58



Pavillon der Vereinten Nationen

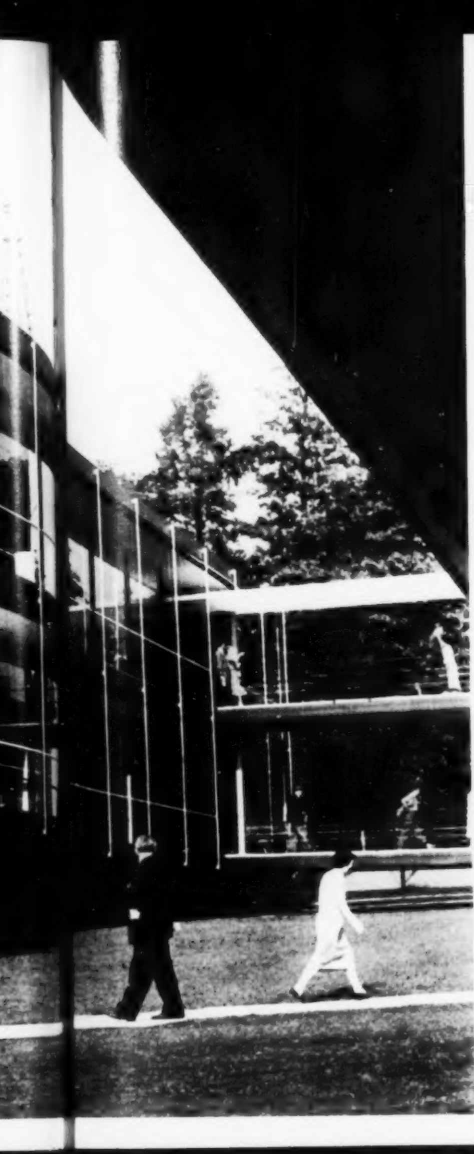


Teilansicht des deutschen Pavillons

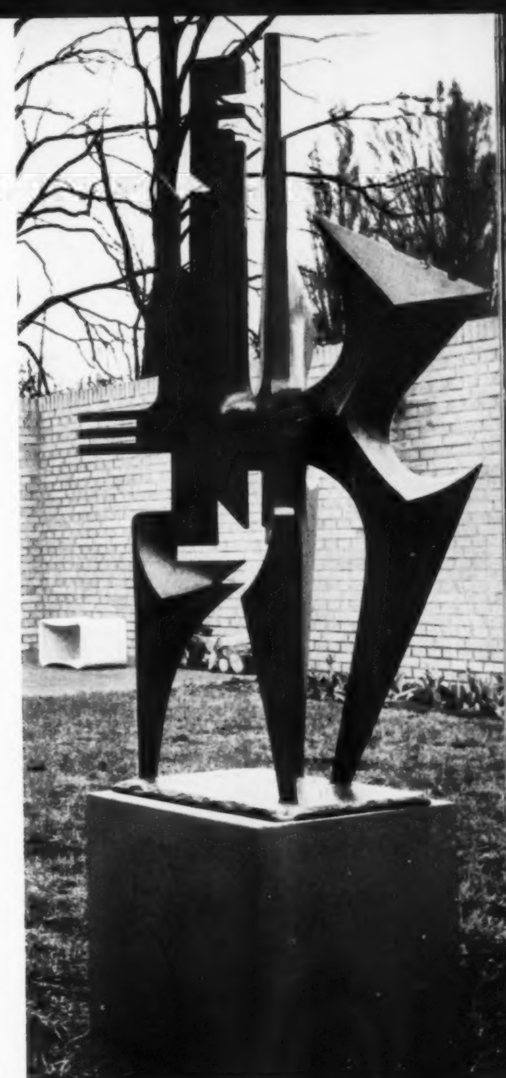
Unten:
Innenansicht des Hauses mit Wohnhof







Bronzeplastik
von Guido Jendritzko

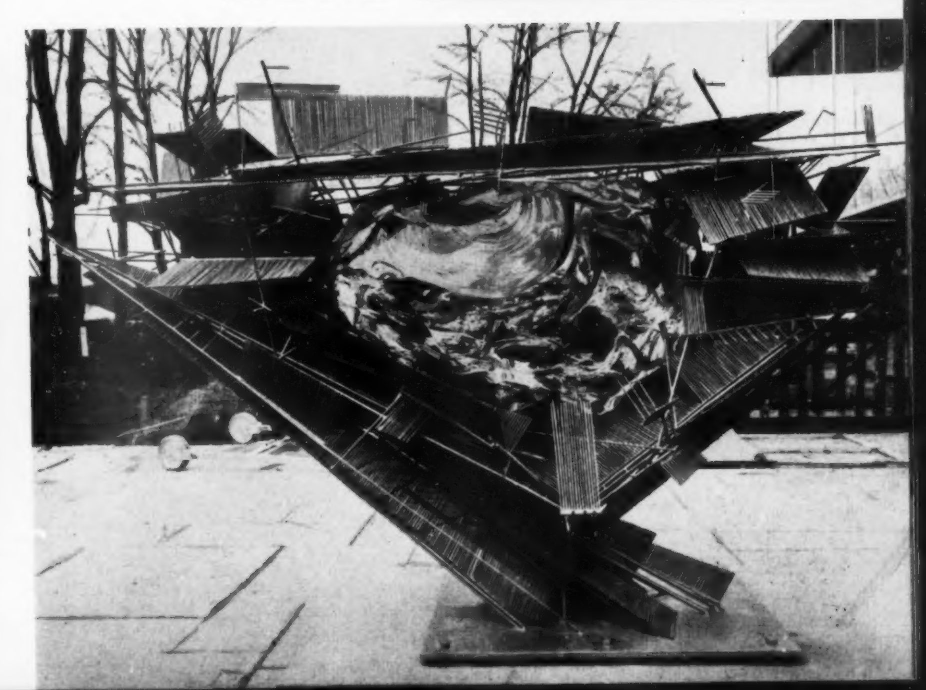




Unten Mitte:
Plastik von Bernhard Heiliger

Unten:
Plastik von Nele Bode







Pavillon der Glas-, Keramik- und Tonindustrie

Sektion Kongo: Versicherungen, Banken, Handel (Seitenansicht)

Unten: Pavillon Belgisch-Kongo mit Plastik von D'Haese

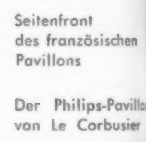
IEN

n Kongo:
, Handel
enansicht)

Unten:
-Kongo
D'Haese






Seitenfront des französischen Pavillons

Der Philips-Pavillon von Le Corbusier



Innenkonstruktion des französischen Pavillons

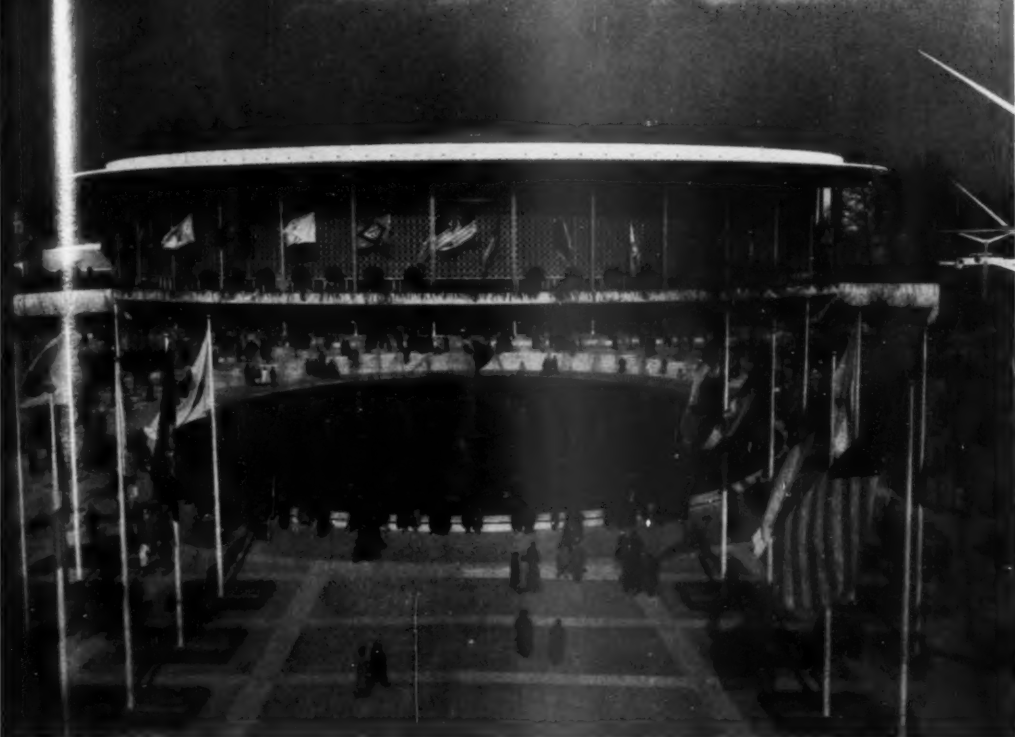
Umseitig links oben: Eingang zur Kunstausstellung des französischen Pavillons (Chagall, Modigliani, Rouault)
Links unten: Plastiken von Couturier und César in der Kunstausstellung des französischen Pavillons
Rechts: Plastiken von Joan Miró und Henri Laurens in der Kunstausstellung des französischen Pavillons





Rückseite des Pavillons Großbritannien mit Plastik von Henry Moore

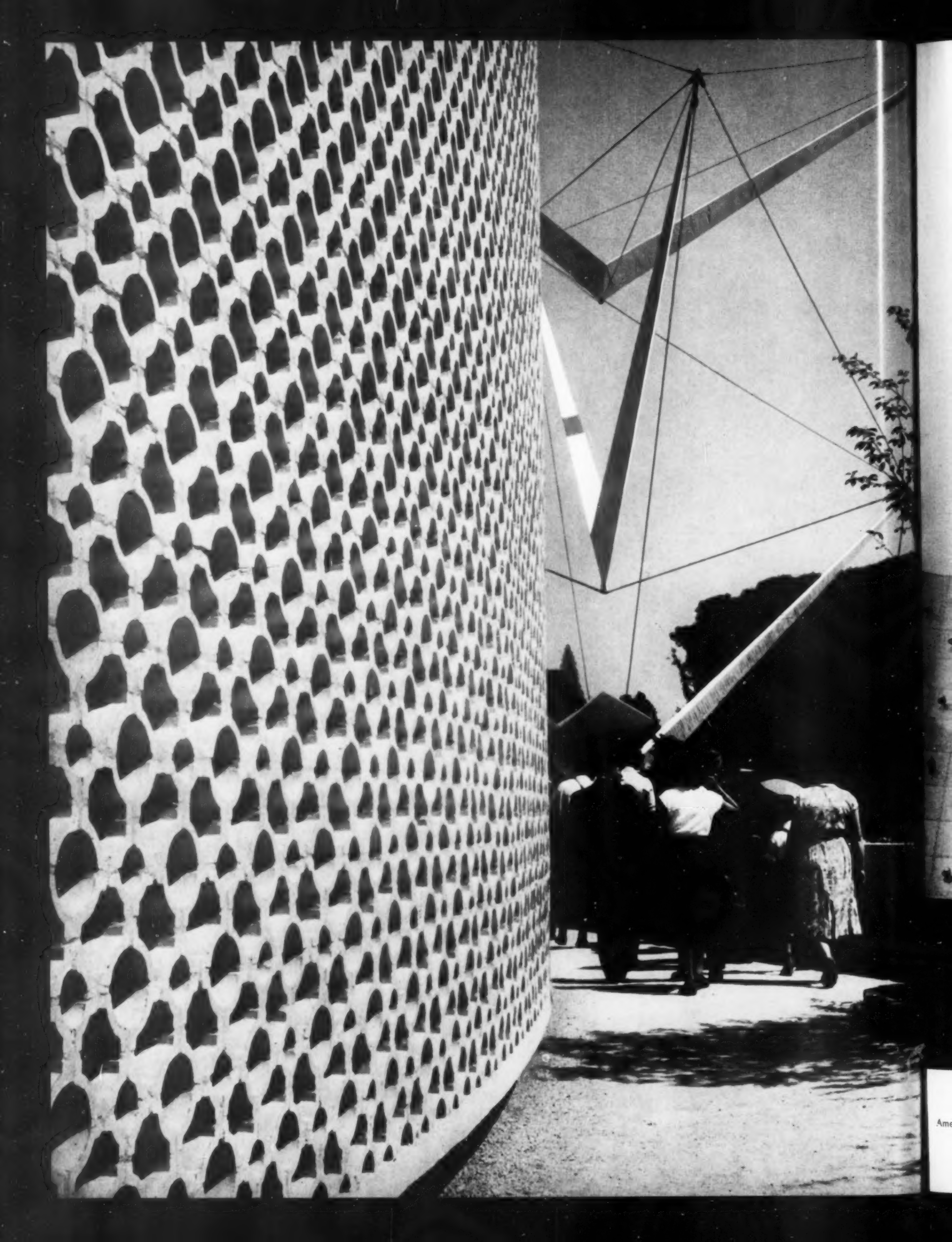




Pavillon der Vereinigten Staaten



Plastik-Schau im Pavillon der USA
(im Vordergrund: Ruiz de Rivera, Brussels Construction; von links nach rechts: Mary Callery, Water Wheels; Ibram Lassaw, Metamorphosis; Isamu Noguchi, Untiteled; David Smith, Royal Bird)





Deckenkonstruktion des US-Pavillons

Amerikanisches Generalkonsulat mit Konstruktion an der Porte des Nations



Ra

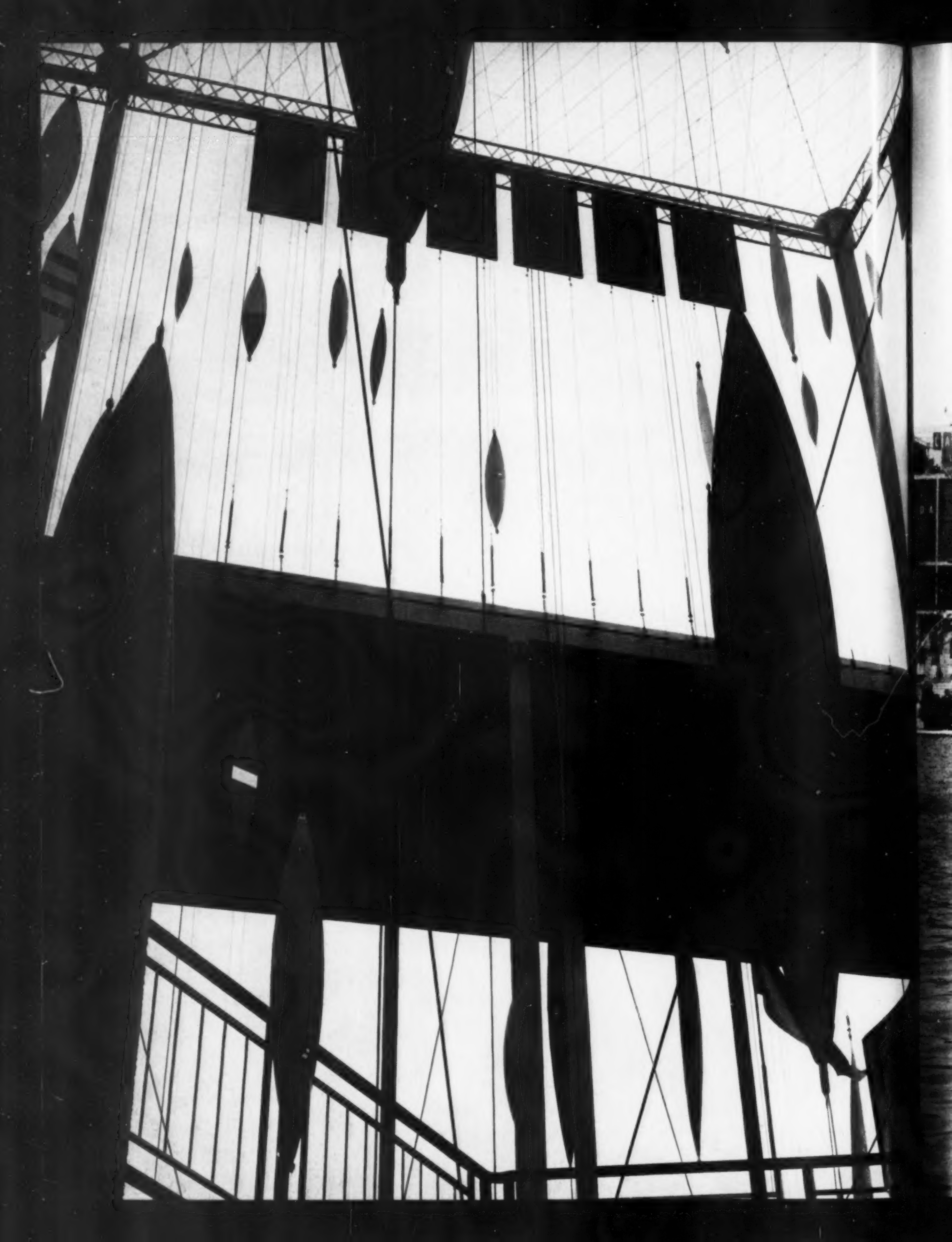
Plastik



Robert Motherwell, Bild, 1952, und Herbert Ferber, Spheroid III, 1954

Umseitig:
Links: Windspiele im kanadischen Pavillon
Rechts: Alexander Calder, Fountainpiece (im Hintergrund der Pavillon der UdSSR)

Plastik von Harry Bertoia, Gold Tree, im Pavillon der USA



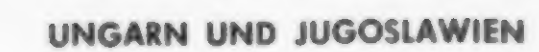


Rückseite des österreichischen Pavillons. Im Hintergrund links der französische Pavillon, rechts der Philips-Pavillon von Le Corbusier





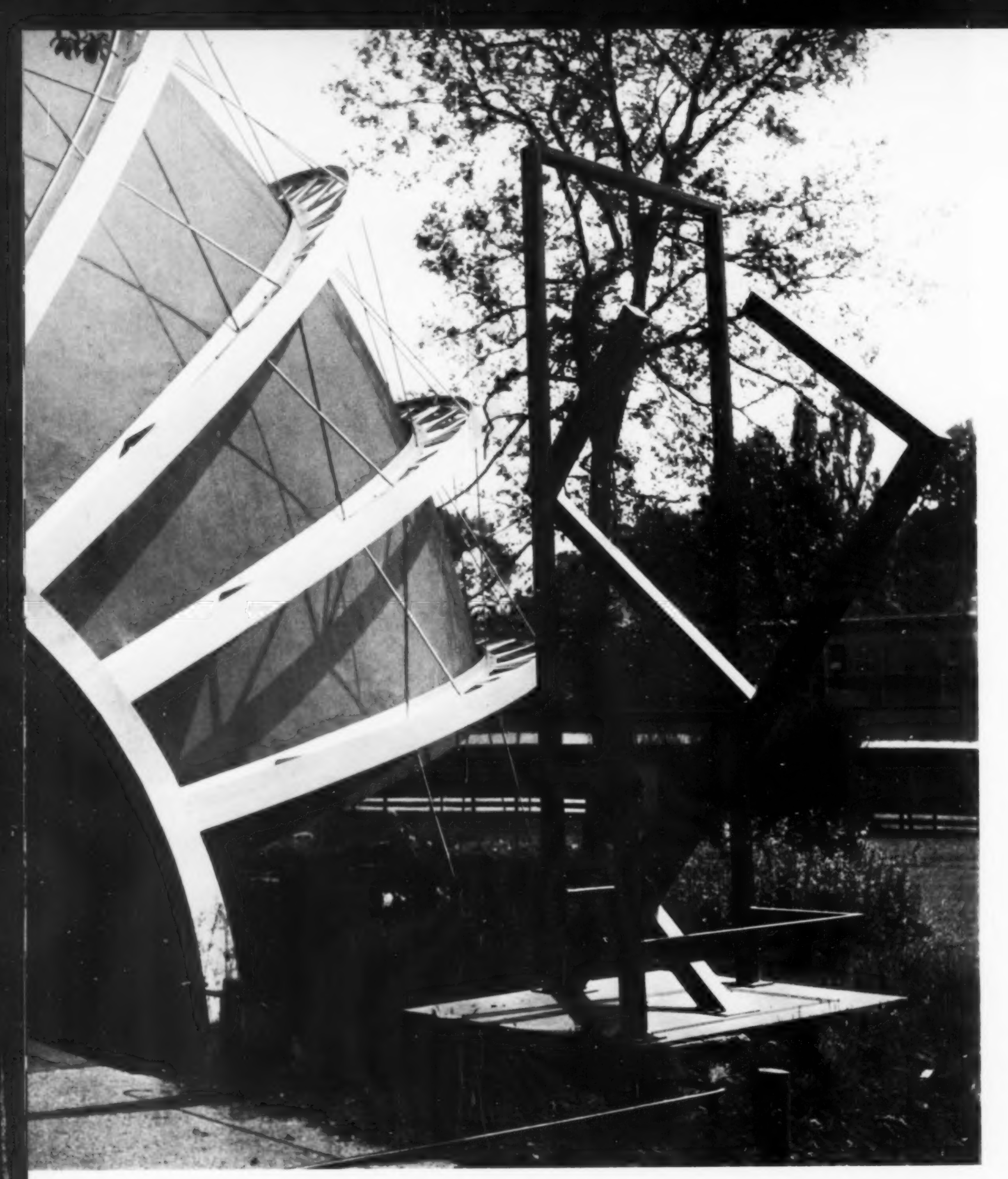
Fritz Wotruba, Figurenfries vor dem österreichischen Pavillon, Bronze (Detail)




Der ungarische Pavillon



Der jugoslawische Pavillon, links: Seitenansicht



Durchblick zum Niederländischen Pavillon

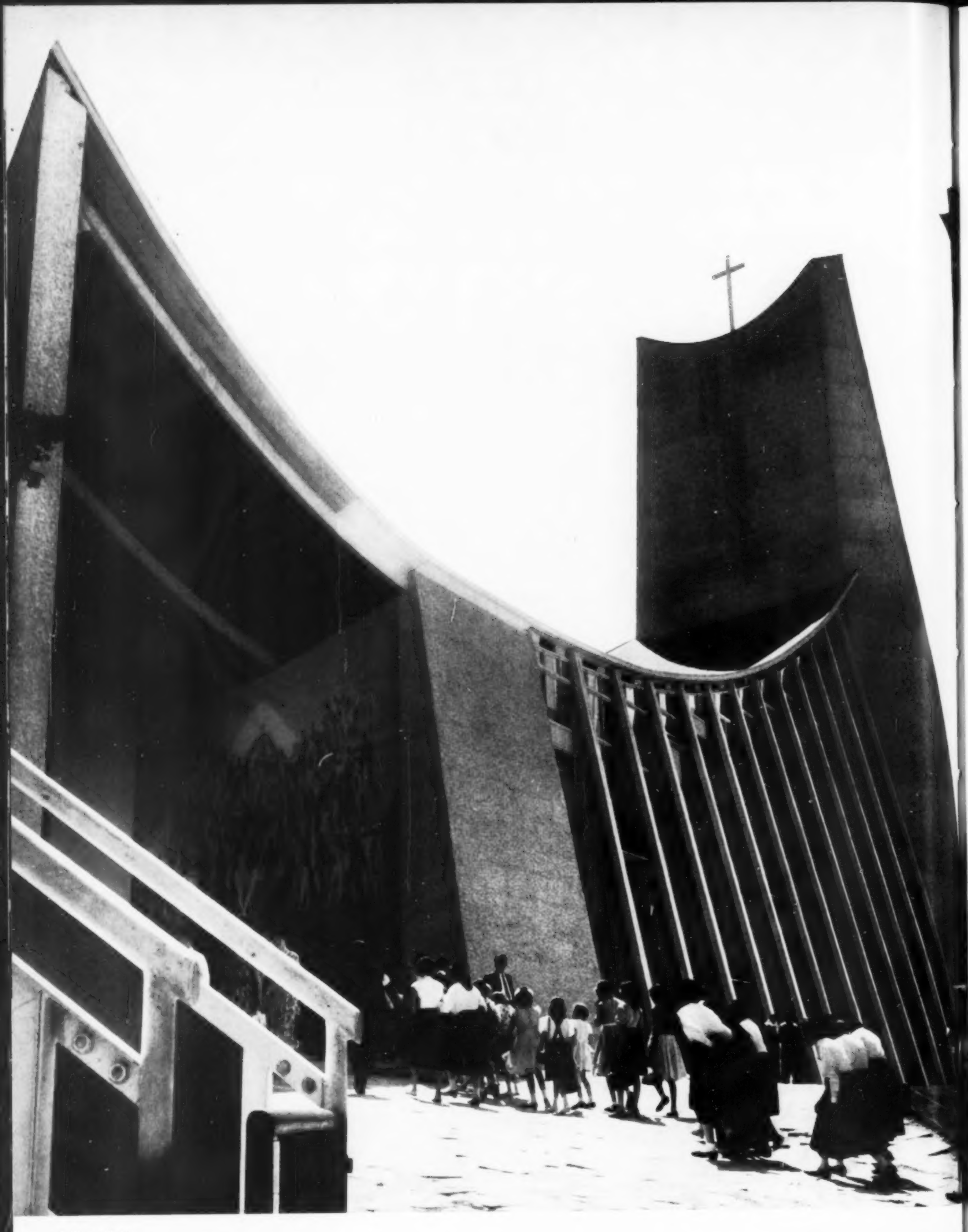




Rückseite des Niederländischen Pavillons

JAPAN

Der japanische Pavillon



Heiliger Stuhl

Die Brüsseler Weltausstellung als Architektur

Die Weltausstellung in Brüssel ist keine Architekturausstellung. Ihr Thema „Mensch und Fortschritt" stellt aber naturgemäß auch die Architektur zur Diskussion. Die allgemeinen Übersichten und die Ausstellungen der einzelnen Nationen beziehen das neue Bauen sinnvoll der Darstellung des im Jahre 1958 Erreichten und der nationalen Selbstdarstellung ein. Aufschlußreicher und unmittelbarer wirkt jedoch die Ausstellung selbst als architektonischer Rechenschaftsbericht. Was wir uns sonst nur in vielen Zeitschriften und Büchern oder auf Weltreisen vor Augen stellen können, bietet sich in Brüssel im Original und synoptisch auf kleinem Raum: die Architektur unserer Welt mit allen ihren Vorzügen und Schwächen. Die Bauaufgaben sind gegenüber Architekturausstellungen beschränkt. Halle und Restaurant beherrschen das Feld, in ihrer Vorherrschaft kaum beeinträchtigt durch verstreute Bauten anderen Zwecks. Die Beschränkung in der Bauaufgabe fördert jedoch die prinzipielle Aussage. Die Grundzüge, Gesetze, Möglichkeiten und Gefahren des neuen Bauens fallen deutlicher als in speziellen Architekturausstellungen ins Auge. Improvisation und Spiel, bei der nicht für die Dauer errichteten Ausstellungshalle auch vom Bauherrn geschätzt, geben den Tendenzen der modernen Architektur ein weites Feld: ihrer konstruktiven Freiheit, ihrer diaphanen Wand, ihren hängenden Decken, ihrer Integration von Luftraum und umbautem Raum, ihrer schüchtern erstrebten Synthese mit den bildenden Künsten, ihrem Versuch, den neuen Funktionen, Materialien und Konstruktionen neue Typen des Hauses folgen zu lassen. Wer sich am Gelungenen und Verspielten, am Experiment und am Wurf in die Zukunft als an Früchten dieser Freiheit freut, möchte nicht das Konventionelle und den unverhüllten Historizismus missen. Ohne sie wäre die architektonische Weltschau von Brüssel halb und damit unwahr. Sie sind nun einmal der Hintergrund, vor dem sich das Drama der modernen Architektur allerorts vollzieht.

Weltausstellungen zu veranstalten war eine Idee des 19. Jahrhunderts. Es lohnt sich, in der Brüsseler Ausstellung zu fragen, was diese späte Nachfahrin der Lieblingskinder des vergangenen Jahrhunderts mit dem verbindet, was 1851 in London und 1889 in Paris als Architektur zu sehen war. Ein unversöhnlicher Gegensatz von Funktion, Konstruktion und Form bestimmte das architektonische Erscheinungsbild jener denkwürdigen Weltausstellungen. Die Form folgte dem Historizismus, Funktion und Konstruktion versuchten, sich ohne sie fruchtbar zu verbinden. Paxtons Glaspalast in London, Duterts und Contamins Maschinenhalle in Paris sind fundamentale Architektur, deren Mangel an künstlerischer Form jedoch nicht zu verkennen ist. Zeigt sich in Brüssel eine andere Situation? Im Angesicht des Fortschritts, den die Weltausstellung von 1958 auf ihre Fahnen schrieb, wirkt die Frage als Ärgernis und Herausforderung. Sehen wir näher hin, so zeigt sich jedoch, wie stark das 19. Jahrhundert in der Architektur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts fortwirkt. Zum Beweis bedarf es nicht des Blicks auf den Pavillon Tunesiens, der im mittelalterlichen Stil maurischer Moscheen dem Zelt der Zukunft zu nahe kommt, das Le Corbusier für Philips errichtete. Die Konstrukteure des sowjetischen Pavillons gaben sich nicht die geringste Mühe, etwas anderes als eine riesige Halle aus Glas und Metall zu erstellen, wie sie auch 1851 möglich war. Im Inneren stellt sich das 19. Jahrhundert in einer Gigantomachie, Konsequenz und Genauigkeit dar, die man nicht für möglich gehalten hätte. Gefährlicher als die sowjetische Verachtung der legitimen Form dürfte indessen jener Modernismus sein, der mit den Formen und Farben der Gegenwart dem Geist des 19. Jahrhunderts huldigt. J. Ratcliffs Pavillon der Britischen Regierung verwendet in Kontur und Detail die Zeltformen der neuen Architektur. In seiner Frostigkeit bestätigt er aber die Vermutung der amerikanischen Architekturkritik, die einen neuen Klassizismus als Gefahr der Baukunst des Jahres 1958 registriert. Es hätte kaum der halbsakralen Huldigung an die Königin bedurft, die den Eintretenden empfängt, um zu erkennen, daß der Ruhmestempel des Klassizismus unter den modernen Formen wiederkehrt. Ratcliff reichert diesen seinen geheimen Klassizismus in der Beleuchtung mit dem Mystizismus der Neuromantik an. E. D. Stone holt sich für den Pavillon der USA Hilfe beim Kunstgewerbe des späten Biedermeier. Der Rundbau des Warenzeltes, der in Amerika das Warenhaus ablöst, erhält den Dekor einer Schmuckdose von 1840. Das Innere wird bestimmt von der Decke, die zu den schönsten Lösungen der an vorzüglichen Deckenkonstruktionen nicht armen Architektur unserer Jahre gehört. Sie ist wie das Rad eines Fahrrads konstruiert, dessen Nabe die kreisrunde Öffnung über dem zentral gelegenen Teich des Pavillons darstellt.

Auf den leichten Speichen liegt eine diaphane Plastikfolie. Zwei Bestrebungen des neuen Bauens, Wand und Decke als raumdurchlässiges Gitterwerk anzulegen und der Versuch, transparent zu bauen, kommen zu einem reinen Einklang. In ähnlicher Weise beglücken die Plastiken, die unter den frei im Raum wachsenden Bäumen stehen, und die geistreichen Panoramen Saul Steinbergs auf den Stellwänden das kritische Auge. Sie können jedoch am Ende nicht über den Gegensatz zwischen Konstruktion und Form hinwegtäuschen, sie machen ihn nur noch offensichtlicher.

In der Fülle jener Bauten, die dem offenen oder geheimen Historizismus angehören, liegen saubere und gültige Werke des neuen Bauens wie Oasen von Form und Geist. Ungarn und die Tschechoslowakei bestätigen im Großen den Eindruck, den sie auf der Mailänder Triennale 1957 im Detail machten: die industrielle Sachform, das dem Bauwerk eingefügte Kunstwerk und die Architekturaufgabe, die nicht den Staat repräsentieren soll, haben die Freiheit und das Niveau der modernen Kunst. Geht es aber um den Menschen, der stets Träger der „Idee" ist, oder um einen Bau, in dem der Staat sich darstellt, so sind der progressive Realismus und der Neuklassizismus der Sowjets maßgebend. Jugoslawien überrascht mit einem Meisterwerk der Architektur des rechten Winkels. V. Richter nützt das beengte Baugelände geschickt aus.

Zwei auf der Basis getrennte Baukörper vereinen sich auf halber Höhe der Stockwerke. Das transparente Gehäuse aus Stahl und Glas, Treppen und Absätze, offene Hallen und ummantelte Räume ergeben eine bündige und doch gelöste Architektur. Sie nimmt nicht nur den Rasen und die nahen Bäume in ihre Konzeption, wichtiger ist die Synthese mit Malerei und Plastik, die sich in Freiplastiken, farbigen Wänden, Reliefs und akzentsetzenden plastischen Zeichen als vollendende Elemente der Architektur bewähren. Den niederländischen Bauten sieht man an, daß sie in der Tradition des stijl entstanden. Rietveld, Bakema, van der Broeck, Boks und Peutz bauten eine weitläufige Anlage, deren Eingangshalle uns unter einer Decke empfängt, die in Mustern und Farben der Malerei Piet Mondrians folgt. Offene Vierecke der unteren Decke geben im freien Rhythmus den Blick auf eine zweite Decke

frei. Der räumliche Austausch, der solcherart die Fläche des stijl durchbricht, erfüllt alle Räume der Hallen, Fundament und neue Möglichkeiten der modernen Architektur in ein fruchtbares Wechselspiel bringend. Der Versuch, sich von der Erde zu lösen, ist in diesen leichten, transparenten Bauten zu spüren. Im Pavillon von Österreich gibt K. Schwanzer ihm bewußte Gestalt. Der schlichte, bündige Kubus hebt sich auf Stützen und bietet im Wechsel von überdachtem Freiraum und Garten einen Platz menschlicher Begegnung, in dem die Platzanlage als architektonische Aufgabe dargestellt wird. Groß und rein zeigt sich die Architektur des rechten Winkels im deutschen Pavillon. Egon Eiermann und Sepp Ruf haben mit ihm eine der besten Anlagen der Weltausstellung geschaffen. Die Quader der verschieden großen Bauten haben Maß und Proportion. Glas, Metall und Holz ergeben leichte, diaphane Zelte. Überdachte Laufgänge erhöhen den Eindruck des Schwebens, der sich auf der bekrönenden Brücke vollendet. Es finden sich alle Tendenzen des neuen Bauens, auch das Experiment fehlt nicht: die an dem großen Obelisk des Eingangs hängende Brücke ist eine geniale Konstruktion. Tendenzen und Konstruktionen stehen jedoch nicht für sich; sie gingen ein in die gültige künstlerische Form, in der das Beste, was Deutschland zur Entfaltung der neuen Architektur und Sachform beitrug, bekannt durch Werkbund und Bauhaus, fruchtbar fortwirkt. Die Einheit von Park und Bauwerk, an der Walter Rossow mitwirkte, wird von keinem zweiten Pavillon erreicht.

Die fließenden Räume, das Miteinander von Innen und Außen, der Versuch, sich von der Erde zu lösen, veranlassen den Architekten heute, seinen Bau auch einer komplizierteren Mathematik als Kubus und rechtem Winkel anzuvertrauen. Den Übergang von der einen zur anderen Bauweise markieren die Pavillons von Finnland, Israel und Japan. In Holz, Kupfer und Glas gibt R. Pietilä dem finnischen Bau gefaltete Wände und ein getrepptes Dach, dessen Oberlicht einen großen Einraum erleuchtet. In ihm entfaltet der Architekt eine Selbstdarstellung des Landes, die vom Bericht in die symbolische Zusammenschau führt. Darstellungen und Objekte finden sich nicht in einzelnen Kojen oder laufenden Raumfolgen. Niedrige Stellwände und durchlässige Gewebe bilden Inseln des Verweilens und Schauens, die zugleich für sich und doch im Ganzen der Halle sind. Das große Anliegen des neuen Bauens, unsere Welt transparent und das nach Ort und Zeit einander Folgende gleichzeitig zu machen, erweist sich dicht und imaginativ als Möglichkeit der Zukunft.

Kubus und prismatische Bildungen, Zeltbau und die lineare Präzision des graphischen Zweigs der neuen Architektur begegnen sich im Pavillon von Israel. Hanani und Sharon bewähren sich im Inneren als Raumgestalter synoptischer Kraft. Geschichte und Gegenwart stehen sich nicht im Wege; Altes Testament und modernes Israel kommen im Brückenschlag der Darstellung zu einer glaubwürdigen Synthese. Was bei Israel als Akt des Willens in Erscheinung tritt, bewahrte Japan in der Kontinuität der Geschichte. So konnte K. Mayekawa den Pavillon seines Landes von einer der kühnen Konstruktionen des neuen Bauens aus — der auf seitlichen Parabelbögen schwebenden Decke —, entwickeln, die Wände in heimischem Holz aufführen, die Räume mit Präzisionsmaschinen und alter japanischer Kunst bestellen und das Modell eines Wohnzimmers mittels der Glaswand dem Traumgarten öffnen: das eine kommt zum anderen in einer Harmonie, die gestaltgewordene ostasiatische Lebensweisheit zu sein scheint. Der Regionalismus, der im neuen Bauen heute wirkt, kam hier zu überzeugendem Ausdruck. Subtiler wirkt er unter der Haut jener Pavillons, in denen die Architektur der komplizierten Mathematik sich der Methoden von Kubismus und Futurismus bedient. Der spanische Bau, von Vasquez-Molezun und Corrales-Gutierrez gebaut, erreicht in seinen Wänden — kristallinisch gebildet aus unregelmäßig gegeneinandergesetzten Stücken von Glas- und Backsteinwand — jene Konkretisierung des zeitlichen Ablaufs in der Fläche, um die es dem Futurismus ging. In der kühlen Mäßigung, mit der die in Gang kommende Bewegung gebändigt und eine spröde Anmut gewonnen wird, sind Art und Wesen Kastiliens spürbar. Den verkanteten Flächen des Kubismus verhalf Werner Gantenbein in den Aluminium-Pavillons der Schweiz zu räumlichem Leben. In der gelassenen Selbstsicherheit und dem reinlichen Schnitt der prismatischen Zeltdächer wirken Art und Geisteshaltung der Schweiz aber ebenso unverkennbar.

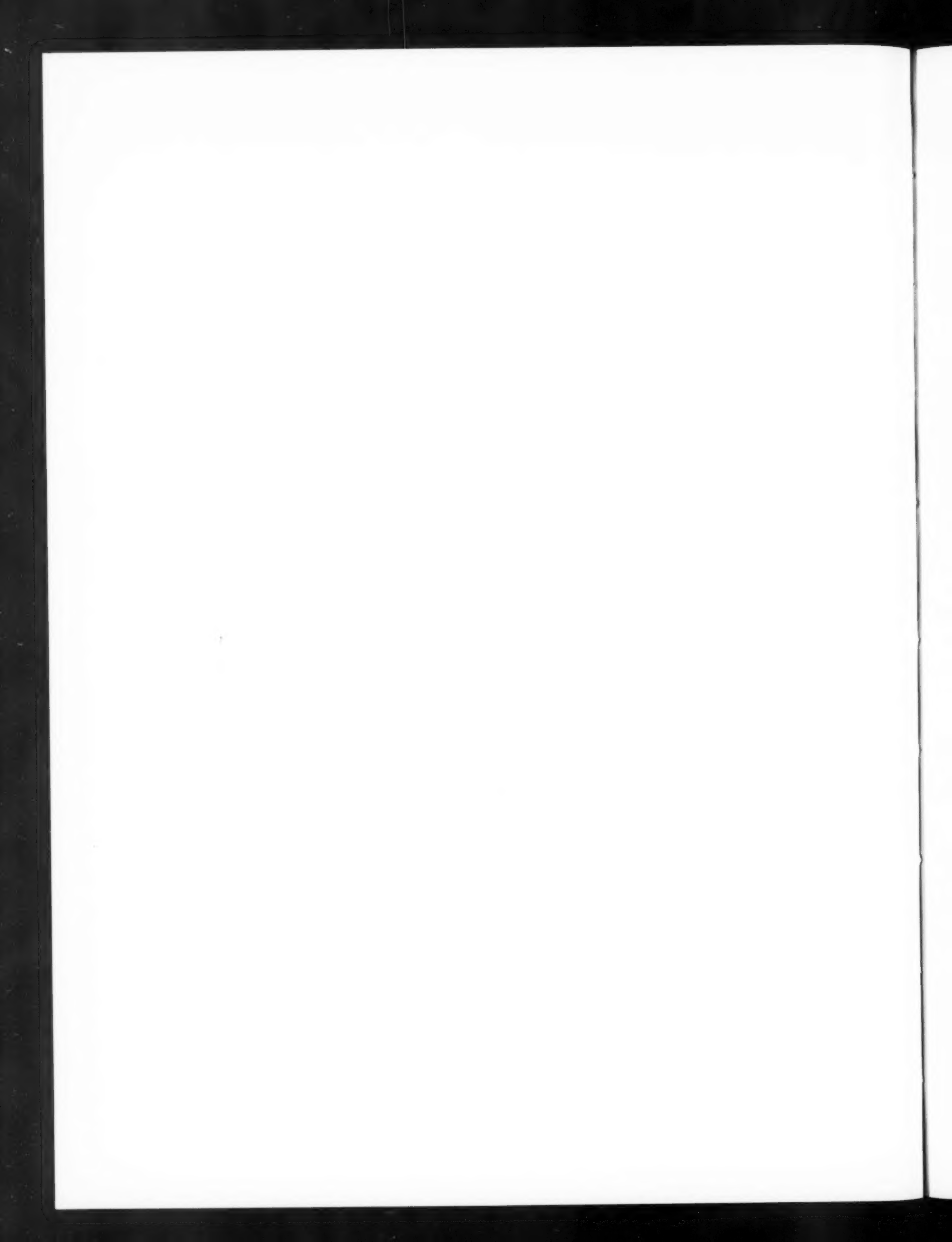
In einigen dieser Bauten, vornehmlich in den Beiträgen Finnlands, der Schweiz und Spaniens versucht der Architekt, die üblichen Typen von Halle und Pavillon zu verwandeln. Was bei ihnen in Ansätzen und Details zu beobachten ist, stellt der französische Pavillon in einem großen Wurf vor Augen. Ausstellungshalle und Werkhalle wurden seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts mit neuen Materialien für neue Zwecke gebaut. Ihr Typ entsprach aber historischen Bautypen, dem Saalraum, der Basilika und der dreischiffigen Halle. Erst in unseren Jahren beginnt die Architektur, Typen zu entwickeln, die den neuen Funktionen und den Möglichkeiten unserer Materialien und Konstruktionen entsprechen; der Vorgang ergreift auch Bauten traditioneller Funktion, vor allem den Kirchenbau. G. Gillet konzipierte den französischen Pavillon, der 12 000 qm Grundfläche hat, nicht als Halle, deren frei im Raum stehende Stützen das Dach tragen, auch nicht als Saal, der das Gewicht der Decke auf seitliche Mauern oder Stützen verlagert. Das riesige Metallgerüst legt sein Gewicht mittels großer Bogenkonstruktionen auf einen einzigen Punkt, das Fundament in der Haupteingangshalle. Die Zugkraft, trotz der Gitterbauweise groß genug, jeden Fundamentklotz aus der Erde zu reißen, nimmt ein kühnes Gegengewicht auf, das als riesiger schräggestellter Pylon den Eingang überhöht. Gillet ummantelt und überdeckt das Gehäuse mit einem raumdurchlässigen Gitterwerk, in das Glas als durchsichtige Fläche und als Mattglas gespannt ist. Die Wände bewegen sich in verschiedenartigen Winkeln zueinander, zwei hyperbolische Zeltstücke bilden das Dach; die Grenze zwischen ummanteltem Raum und Naturraum wird optisch durch das räumliche Spiel des Gitterwerks aufgehoben. Die aperspektivische, diaphane Architektur, die Jean Gebser vor Jahren kommen sah, wird zum Ereignis. Das Ergebnis des großen Aufwands ist ein neuer Typ von menschlichem Gehäuse, wie kein historischer Typ geeignet, dem Austausch von Werken und Ideen zwischen den Menschen des 20. Jahrhunderts zu dienen.

Der architektonische Prozeß, dessen Zeugen wir im französischen Pavillon sind, zieht uns in dem Zelt, das Le Corbusier für die Philips-Werke errichtete, noch mehr in seinen Bann. Bauaufgabe der Anlage war, ein Kino zu erstellen. Das elektronische Gedicht, das sich in ihm vollzieht, ist ein durch Automation weiterentwickelter Ton-Raum-Film. Das Kinogebäude hat sich bis heute kaum vom hergebrachten Typ des Theaterbaus lösen können. Mit den Raumschalen und Tüten eines dreispitzigen, geschlossenen Zeltes versucht Le Corbusier, der neuen Ausdrucksmöglichkeit, die beim heutigen Stand des Films keineswegs ihre Höhe erreicht hat, einen neuen Raumtyp zu geben. Wie bei gültiger Architektur stets, hilft der Raum der Aktion, sich rein zu verwirklichen. Im französischen Pavillon und im elektronischen Zelt von Philips wird der entscheidende Vorgang in der Architektur des 20. Jahrhunderts sichtbar: Was mit neuer Einsicht in die Funktionen, neuen Materialien und Konstruktionen erreicht wurde, vollendet sich durch die Bildung neuer Typen.

Den Nationen und Firmen, die in Brüssel ausstellen, geht es um eine gültige Repräsentation. Es setzt in Erstaunen, wie wenig die neue Architektur auf der Höhe ihrer Möglichkeiten für sie genützt wird. Die USA, Venezuela, Brasilien — um einige Fälle heraus-

Paul Klee, Hauptweg und Nebenwege, 1929
(aus der Ausstellung „50 Jahre Moderne Kunst“)





zugreifen —, haben eine neue Architektur, von deren Qualität ihre Brüsseler Pavillons nichts ahnen lassen. Das gilt auch für die christlichen Kirchen. Weder die Kirche des Weltkirchenrates noch die des vatikanischen Pavillons geben einen zutreffenden Begriff vom neuen Kirchenbau. Die legitimen Möglichkeiten der Repräsentation, die der Architektur innewohnen, werden wenig genützt und oft mißverstanden. Das Mißverständnis erhielt vor allem in den Eingängen, den hergebrachten Schwerpunkten der Repräsentation, Gestalt. Wie man einer fatalen Reklame entgehen und dem Eingang doch Akzent und imaginative Anziehungskraft geben kann, zeigt der deutsche Pavillon in der ausgewogenen, souveränen Komposition des Haupteingangs. Weißer Stahlpylon und die im Luftraum schwebende Hochbrücke, gärtnerische Anlage und die Plastik von Bernhard Heiliger laden mit Geist und Charme ein und versprechen, was der Pavillon halten kann.
Die Frage, ob in Brüssel Architektur in Erscheinung tritt, die fundamental neu und bahnbrechend sei, erhält durch frühere Weltausstellungen ein geschichtliches Gewicht. Es spricht jedoch nicht gegen die Brüsseler Schau als Architektur und nicht gegen das gegenwärtige Bauen, wenn die Antwort negativ ausfällt. Erfreulicherweise hat die neue Architektur heute Gelegenheit, sich außerhalb der Ausstellungen konsequent und frei zu entwickeln. Ausstellungen können daher nur den Stand des jeweils Erreichten markieren, wie es in Brüssel geschieht. Dieser Fortschritt gegenüber früheren Weltausstellungen kann jedoch nicht über die Einsamkeit des legitimen Architekturwerks in unserer Zeit hinwegtäuschen. In der Spitze der architektonischen Entwicklung werden Bauwerke höchsten Ranges geschaffen, in der Breite aber herrschen gebaute Mißverständnisse und Konventionen. Das bestätigt die Brüsseler Ausstellung einmal wieder. Das neue Bauen wird wie alles menschliche Tun indessen nicht allein von der Umwelt gefährdet. Es trägt auch Gefahr in sich. Material und Statik geben der Konstruktion heute eine Freiheit, die keine Grenze zu haben scheint. Heraklit, der Vater des unendlichen Wechsels in Raum und Zeit, und Ikaros, das Kind, das zur Sonne fliegen wollte, scheinen sich über den Köpfen der Architekten die Hand zu reichen. Die vereinten Träume aus den frühen Tagen Griechenlands verführen die Konstruktionen, der Form zu enteilen. Die Integration mit den bildenden Künsten, die die Rettung sein könnte, wird selten begriffen. Was wäre der als Konstruktion und Typ so kühne französische Pavillon geworden, hätte Gillet die außerordentlichen Möglichkeiten der Malerei und Plastik seines Landes ihm integriert? Wie könnte das Wahrzeichen des Rechenschaftsberichtes der Menschheit von 1958, das Atomium, uns in Schrecken und Faszination des Numinosen ängstigen und zugleich erheben, hätten die Konstrukteure die alte Kraft der heiligen Kugel und das heiterhintergründige Luftspiel der Mobiles von Calder mit in ihre Konzeption genommen!
Nachhaltiger als von einzelnen Versäumnissen wird der Betrachter am Ende von der Erkenntnis berührt, daß Europa mit der Weltausstellung von 1958 seine architektonische Chance verpaßte. Wen Bauten ärgern, die sich hart im Raum stoßen, wer eine städtebauliche Konzeption der Gesamtanlage vermißt, erinnert sich eines schweizerischen Vorschlags von 1955. Max Frisch, Marcus Kutter und Lucius Burckhard schlugen in einer heute vergessenen Flugschrift ihren Mitbürgern vor, als Schweizerische Landesausstellung 1964 eine für permanentes Wohnen und Arbeiten gebaute Stadt als Meisterwerk des neuen Bauens zu erstellen. Den Vorwurf der Utopie, dem derartige Vorschläge in unserer Welt sofort begegnen, entkräfteten sie durch präzise Zahlen, die den Rahmen des Möglichen nicht sprengten. Europa sucht heute nach einer Hauptstadt. Nationen und Politiker wissen nicht, welcher Metropole der historischen Länder sie die Krone geben sollen. Kam keiner auf den Gedanken, die Weltausstellung von 1958 als neue Hauptstadt Europas zu bauen? Anton Henze

Die Malerei auf der Brüsseler Weltausstellung

Fünfzig Jahre Moderne Kunst

Wohl niemals zuvor sah man eine so großartige, faszinierende und dichtgedrängte Darstellung der Moderne von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Mammutausstellungen bedeuten sonst für den Betrachter meistens eine Zumutung, weil allzu viel gezeigt wird, mancherlei Kompromisse geschlossen werden müssen, und das Nebensächliche das Wesentliche überwuchert und verdeckt. In Brüssel ist das Gegenteil der Fall. Die Auswahl war fast unerbittlich streng, die Jury — von der Rücksicht Sowjet-Rußland gegenüber abgesehen — ziemlich kompromißlos. Regionale und nationale Größen wurden auf ihr internationales Maß reduziert, und was sonst häufig zu Unrecht im hellen Rampenlicht floriert, führt hier nur ein bescheidenes Dasein am Rande. So entstand eine äußerste Konzentration, die trotz der dargebotenen Vielfalt die Überschau sehr erleichtert.

Während die Kasseler „documenta" von 1955, die bei uns nach dem Kriege die erste großangelegte Übersicht über die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts vermittelte, nahezu 700 Werke umfaßte, beschränkte man sich in Brüssel auf die Hälfte, ohne dabei Wesentliches einzubüßen. Anders als in Kassel standen den Veranstaltern der Brüsseler Ausstellung allerdings alle Tore offen, um wirklich internationale Spitzenwerke heranzuholen. Trotzdem bleibt es erstaunlich, wenn man feststellen kann, daß fast achtzig Prozent des Gezeigten tatsächlich Höhepunkte dessen darstellt, was Malerei und Plastik in unserem Säkulum bisher vollbrachten. Die durchgehend hohe Qualität der gezeigten Arbeiten bildet also das erste hervorstechende Kennzeichen der Ausstellung. Ein zweites, nicht weniger wichtiges Merkmal ist ihr wahrhaft internationaler Charakter. Neben den „Großmächten" im Bereich der modernen bildenden Kunst — Frankreich, Deutschland, Italien, Spanien und England — sind auch die Randgebiete von Skandinavien bis zum Balkan, von Canada bis Mexiko und Bralisien in angemessener Weise vertreten. Dadurch, daß die einzelnen Werke nicht nach nationalen Gesichtspunkten getrennt, sondern sinngemäß einander zugeordnet wurden, kommt bei aller Vielfalt und Gegensätzlichkeit im einzelnen die Einheit der Moderne, ihr gemeinsames „Grundmuster", überzeugend zum Ausdruck. Als einzige Fremdkörper unterbrechen die reaktionären Mammutschinken aus dem heutigen Sowjet-Rußland die folgerichtige Entwicklungslinie: riesige Genreszenen im bourgeoisen Plüschsofastil des ausklingenden neunzehnten Jahrhunderts, die man — im Vertrauen auf die russischen Leihgaben von bei uns im Original kaum bekannten Schöpfungen der Wegbereiter der Moderne — korrekt und scheinbar ebenbürtig zwischen die internationalen Meisterwerke in einem Saal geschlossen einfügte. Daß man im anschließenden Raum allerdings demonstrativ die wahren und wegweisenden, in ihrer Heimat auch noch posthum verfemten Meister Rußlands wie Kandinsky und Malewitsch hängte, gehört zu den geistvollen Pointen der Ausstellung. So wird jedem ad oculos demonstriert, was es mit „Revolution" und „Reaktion" in Wirklichkeit für eine Bewandtnis hat. Im übrigen bleibt die sowjetrussische Malerei und Plastik mit ihrem pseudo-sozialen Realismus völlig außerhalb ästhetischer Maßstäbe, so daß sie hier übergangen werden darf. Einzig als antipodisches Beispiel für eine Unkunst, die vorwiegend politischen Zielen dient und einem vermeintlichen Massengeschmack entspricht, mag sie das Gesamtbild unserer Epoche gleichsam komplementär zu vervollständigen.

Deutschlands Anteil ist mit über fünfzig Werken recht hoch, aber durchaus der Bedeutung seines Beitrags zur Moderne gemäß. Im Mittelpunkt stehen die Meister der „Brücke", des „Blauen Reiters" und des Bauhauses, vor allem aber die großen Außenseiter und Einzelgänger wie Nolde, Kokoschka, Beckmann, um nur einige vorausgreifend zu nennen. Das spezifisch Expressionistische bildet den Wesenskern des deutschen Beitrags, und wo es am reinsten auftritt, hinterläßt es die nachhaltigsten Eindrücke. Auch die Werke der „Brücke"-Maler, denen man bis vor kurzem gern noch allzu provinzielle Züge und mangelnde „peinture" vorwarf, vermögen sich gerade wegen ihrer so non-konformistischen Haltung und ihres unverwechselbaren Fluidums neben den vergleichbaren Schöpfungen anderer Länder zu halten, ja sie übertreffen innerhalb der dargebotenen Auswahl selbst die Fauves in mancherlei Hinsicht, vor allem durch ihre ganzheitliche Konzeption, ihr herbes, ursprüngliches Pathos und einen an „Sturm und Drang" erinnernden élan vital. Die viel europäischer orientierten Künstler des „Blauen Reiters" sind leider in Brüssel nicht so glänzend repräsentiert, wenn man von dem weit größere und tiefere Bereiche umspannenden Paul Klee absieht.

Zu den fesselnden Aspekten der Ausstellung gehören die oft surrealen Kontraste und überraschenden Bezüge, die sich im Nebeneinander und Gegenüber verschiedener Werke ergeben und manchmal scheinbar längst feststehende Wertungen oder auch Vorurteile revidieren. Nicht zuletzt auch die Entdeckung von viel zu wenig Bekanntem, das am Rande auftritt und dem wir in unserem Abbildungsteil absichtlich breiten Raum gewähren.

Großartig ist der Auftakt. Gleichsam als Gruß des Gastgebers: James Ensors ebenso verblüffendes wie packendes Riesengemälde vom „Einzug Christi in Brüssel" aus dem Jahre 1888: ein Meisterwerk der Massendarstellung, kühn in der Komposition, expressiv in den Farben und Gesten der maskenhaften Gesichter, aufrüttelnd durch die Fahnen, Plakate und Transparente mit Ausrufen wie „Vive Jésus, Roi de Bruxelles", „Toujours Réussi" und „Vive la Sociale". Ein Bild des Aufbruchs, der Vergegenwärtigung par excellence. Und eine Vorwegnahme des Expressionismus. Das bestätigen nur wenige Schritte entfernt verwandte Werke gleichen Ranges, die zehn bzw. zwanzig Jahre später entstanden: Munchs „Lebenstanz" und Noldes Triptychon der „Maria Aegyptiaca". Die genannten Beispiele zeigen, daß man die Zeitgrenze „1900" nicht allzu wörtlich nahm. In vielerlei Hinsicht griff man auf die großen Vorläufer und Wegbereiter zurück. Cézanne, Gauguin, van Gogh, Monet, Rousseau, Seurat, Toulouse-Lautrec markieren mit ihren Bildern fast jeweils den Keim oder gar den Prototyp einer nachfolgenden Stilrichtung. Nicht immer wird es den Nachfolgern leicht, die Höhe der Ausgangspunkte zu halten. Und auch bei ihnen sind die jeweiligen Anfänge meistens am stärksten und überzeugendsten. Doch bestätigen auch hier Ausnahmen die Regel. Ohne schematisch zu verfahren, wurden die Werke nach stilistischen Gesichtspunkten geordnet. So treten die tragenden Bewegungen in ihrer Geschlossenheit und Vielschichtigkeit fesselnd vor Augen: Expressionismus, Fauvismus, Kubismus, Futurismus, Pittura Metafisica, Dada und Surrealismus, Peintres de Dimanche, Konstruktivismus, Neoplastizismus, Suprematismus und die ungegenständliche Malerei aller Richtungen von Kandinsky bis zu den Tachisten unserer Tage.

Da es unmöglich ist, auch nur annähernd einen vollständigen Überblick zu bieten, folgen nun einige Notizen, die bemerkenswerte Beobachtungen oder überraschende Aspekte registrieren. Noch vor wenigen Jahren hätte Monets spätes Seerosenbild in einer solchen Auswahl Verwunderung erregt. Heute zählt es zu den Vorläufern eines neuen abstrakten Impressionismus, der einen Ast am Baume der vielschichtigen „art informel" bildet. Auch zu Bonnard und Odilon Redon führen malerische Verbindungen.

Frühexpressionistische Bilder wie Kirchners „Maler und Modell" von 1907 sind im Grunde gar nicht so ohne „peinture" und können sich mit ihrer kühnen Koloristik durchaus neben Dufy, ja sogar neben Bonnard halten, denen sie gegenüberhängen. — Auf den großartigen Dreiklang Enson — Munch — Nolde wurde bereits hingewiesen. Der flämische Expressionismus, vor allem durch Permeke vertreten, wirkt daneben rustikal. Faszinierend Rouault neben Kokoschka, Soutine neben Modigliani: bewegte und bewegende, verwandte und verklärte Darstellungen des nervösen und sensiblen Menschen zu Beginn des Jahrhunderts.

Mit neun Werken ist Picasso der am stärksten repräsentierte Künstler. Seine geniale Spannweite wird aufgezeigt. Voller Anmut und Klassizität der „Harlekin vor dem Spiegel" von 1923, ein Bild, das jetzt aus Japan herüberkam. Ziemlich leer hingegen wirken die beiden „Frauen am Strand" von 1956, mit denen Picasso ein Motiv seiner surrealistischen Periode schematisch variiert. Anders verhält es sich mit Braques „Vogel im Nest" des gleichen Jahres: ein stilles Bild, das sich erst bei längerem Hinschauen erschließt, dazu noble Malerei voller Weisheit und Bescheidenheit. — Von Matisse bis zu Poliakoff begegnet man häufig großer „peinture" der Ecole de Paris, neben der das meiste andere, rein malerisch betrachtet, verblaßt. Ein Gipfel: Chagall mit „Ich und das Dorf" (1911), „Maternité" (1913) und dem späten Feuerwerk seines „Großen Zirkus" von 1956.

Atemberaubend die Kubisten — Höhepunkt einer Synthese von reiner Form und Poesie (im Sinne Mallarmés). Schwitters rückt mit drei Bildern in den obersten Rang und stilistisch in die Mitte zwischen Dadaisten und Kubisten. Heute erkennt man seine rein formale Begabung und Bedeutung, die weit über „Merz" hinausweist. — Grosz hängt ganz richtig zwischen den Futuristen — das bezeugt seine wirklich tolle „Demonstration für Panizza" von 1917/1918, die gar nicht so weit entfernt ist von Carràs „Begräbnis des Anarchisten Galli" (1911). Boccionis „Macht der Straße", Delaunays „Eiffelturm", Duchamp-Villons „Pferd" — um 1914: aus vibrierender Bewegtheit wird zu gleicher Zeit das Empfinden für strenge Form wiedergewonnen.

Die Surrealisten sind in Belgien besonders beliebt und mit Hauptwerken von Chirico, Max Ernst („Elefant Celebes"), Dali („Versuchung des Heiligen Antonius"), Tanguy sowie mit Delvaux und Magritte aus dem eigenen Lande ausgiebig vertreten.

Mit Kandinsky beginnt ein neues und im ganzen noch ungeschriebenes Kapitel der Kunstgeschichte, das fast alles Gegenwärtige von Gewicht einschließt. Daß er der Initiator war, bestätigt Brüssel von neuem. Auch seine große Spannweite wird offenbar, die die nachfolgenden „Spezialitäten" nur in den seltensten Fällen erreichen. Überzeugend wieder Mondrian — von der frühen, kubistisch bewegten Oval-Komposition über ein rektanguläres Hauptwerk der Reifezeit bis zum späten „Victory Boogie Woogie". Nicht minder Malewitsch mit seinen schräg schwebenden Stäben und Rechtecken. Interessant der bei uns kaum bekannte Belgier Servranckx, der um 1923 zwischen Stijl, Léger und Baumeisters Mauerbildern steht und zu eigenen Lösungen gelangt. An anderer Stelle wird der hohe Rang von Schlemmer augenfällig.

Ein Kapitel für sich bildet natürlich Paul Klee, der wundervoll vielseitig und jeweils mit erstrangigen Werken erscheint. Das gilt mit geringem Abstand auch für Miró. — Unter den Abstrakten von heute können sich in der strengen Konkurrenz vor allem Nicholson, Manessier, Hartung, Soulages und Poliakoff behaupten, während Singier, Vieira da Silva u. a. weniger günstig vertreten sind. Tobey, Wols, Pollock, Riopelle und auch Dubuffet erscheinen nicht ganz zu Unrecht bereits als Klassiker dessen, was die Maler unserer Tage bewegt. Deutscherseits passierten nur Theodor Werner, Fritz Winter und E. W. Nay (mit einer farbintensiven „Alpha"-Komposition) die hohen Schranken der Jury. Hanns Theodor Flemming



Ernst Ludwig Kirchner, Der Künstler und sein Modell, 1907
(aus der Ausstellung „50 Jahre Moderne Kunst")



Auguste Rodin, Un bourgeois de Calais, 1886; Auguste Renoir, Venus Victrix, 1915/16; Edvard Munch, Der Tanz des Lebens, 1899/1900





Tivardar Csontváry Kosztka, Promenade zu Pferde, 1907, Öl

Ben Shahn, Ave, 1950



Pierre Bonnard, La Rue, 1907



Kai Fjell, Der Musiker, Öl, 1937

Egon Schiele, Frau mit zwei Kindern, Öl, 1937

, Ave, 1950

André Derain, Le Billard, 1913



...blo Garg...



Pablo Picasso, Arlequin au miroir, 1923

blo Gargallo, Tête de Prophète



Georges Braque, Tête de cheval, 1943;
Nature morte;
L'oiseau et son nid, 1956



Nathalié Gontscharowa, La Tisseuse, 1910



Cândido Portinari, Entêrre na rêde, 1944

Die; Rivera, La Montendera, 1926

Unten: Pablo Picasso, La femme au corsage bleu, 1941; Ossip Zadkine, La ville détruite, 1947; Marcel Gromaire, La guerre, 1925

1944

Bilder von R oul Dufy
und Hen Matisse

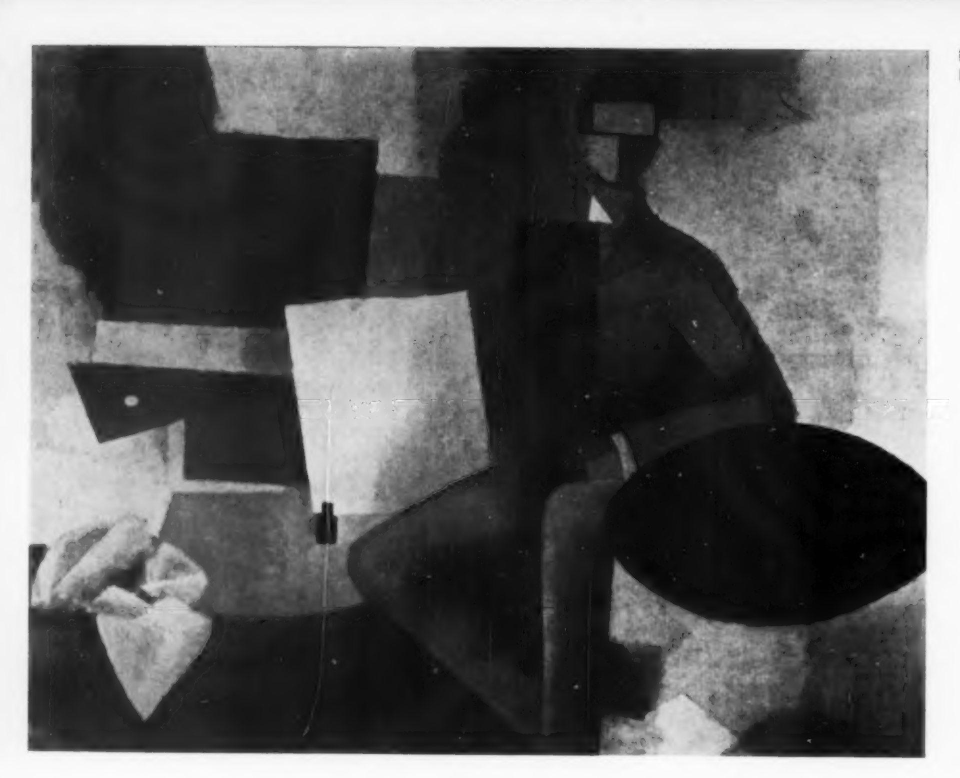


Alberto Giacometti, L'objet invisible, 1935;
Max Ernst, Der Elefant Celebes, 1921



v.l.n.r.: Sam Francis, Eté Nr. 1, 1957; Marino Marini, Reiter, 1953/54; Marc Chagall, Le grand cirque, 1956; Kenneth Armitage, Two figures, 1957; Fernand Léger, La grande parade, 1954; Georges Braque, Tête de cheval, 1943

oul Dufy
Matisse



Noel-Roger de la Fresnaye, L'Homme Assis, 1914

Hans Uhlmann, Stahlplastik, 1950; Willi Baumeister, Mauerbild, 1923; Victor Servranckx, Opus 47, 1923; Laszlo Moholy-Nagy, Ch Beata I, 1939

Hans Arp, Konfiguration, 1928; Hans Arp, Metamorphose, 1935; Ives Tanguy, La multiplication des arcs, 1954

Marcel Duchamp,
Réseaux de stoppages — étalon, 1914



Umseitig:
Barbara Hepworth, Bent form, 1955;
Antoine Pevsner, Projection dynamique au 30 degré, 1950/51; Alfred Manessier, La nuit, 1956; Yuichi Inoue, Kalligraphie: Der Buddha, 1957

Unten:
Vojin Bakic, Liegender Torso, 1957;
Victor de Vasarely, Horn, 1955;
Serge Poliakoff, Composition, 1949;
Hans Hartung, T 1956-9, 1956


E

Die Plastik auf der Brüsseler Weltausstellung

Seit Jahrzehnten begnügt man sich damit, die Entwicklung der modernen Plastik als Anhang zur Geschichte der Malerei darzustellen. Dieses Verfahren, von Einsteins Propyläen-Band bis zur Kasseler „Documenta" praktiziert, bedarf dringender Revision. Die verschiedenen Freilichtausstellungen der letzten Jahre verfechten den Anspruch der Plastik, aus der raumschmückenden Mitläuferrolle entlassen zu werden. Solange Skulpturen, zwischen einer Überzahl von Gemälden verteilt, um jeden Schrittbreit ihres dreidimensionalen Daseinsraumes ringen müssen, vermögen sie nicht zu voller Stimmkraft zu gelangen. Seit Jahrhunderten vornehmlich auf die malerische Weltverwandlung eingeübt, empfindet das Auge den dreidimensionalen Gegenstand als Irritation, bestenfalls als eingesprengtes Kontrastmotiv.

Will man den Anteil der Plastik an der Kunst des 20. Jahrhunderts darstellen, so genügt es nicht, eine Reihe von Meisterwerken zu addieren. Aber auch die Freilichtausstellungen lösen diese Aufgabe nicht, da sie eine ununterbrochene Autonomie des plastischen Gebildes postulieren, welche den geschichtlichen Tatsachen nur zum Teil entspricht. Dazu kommt, daß nicht jede Plastik den landschaftlichen Resonanzraum verträgt. Der plastische Entwicklungsweg unseres Jahrhunderts führt vom Atelierexperiment in die Öffentlichkeit des Freiraumes, er gibt die Nachbarschaft der Malerei zugunsten jener der Architektur auf. Das erste Jahrhundertviertel wird noch von der Flächenkunst und ihren Ismen beherrscht, die Aufgabe der Plastik ist es, die Malerei ins Räumliche weiterzudenken. Erst um das Jahr 1930 erreicht das dreidimensionale Gebilde eine Modulationsbreite, welche jener der Malerei kaum nachsteht. Lipchitz und Laurens entwickeln die Rezepte des Kubismus in vitale Formorganismen, beide stehen auf der Mittagshöhe ihres reifen Stils; Gabo und Pevsner verwandeln allmählich die Präzision des Ingenieur-Konstruktivismus in ein Spiel hoheitsvoller Gestaltkräfte; etwa gleichzeitig betreten vier neue Namen die Szene: Arp, Calder, Gonzalez und Moore — sie sind zwanzig Jahre später die Meister der Jahrhundertmitte, Pioniere, an deren Werk die Ausdruckswege einer neuen Generation anschließen.

Die Veranstalter der internationalen Ausstellung „50 Jahre moderne Kunst" im Brüsseler „Palais International des Beaux-Arts" haben dieser Gewichtsverlagerung Rechnung getragen und besonderen Nachdruck auf die Plastik der letzten drei Jahrzehnte gelegt. Von den 346 Katalognummern entfällt ungefähr ein Fünftel auf die Plastik. Bedenkt man die technischen Schwierigkeiten und hohen Kosten, die sich dem Versand von Stein- und Bronzefiguren in den Weg stellen, so ist dieser Prozentsatz beachtenswert. In auffallendem Mißverhältnis zur organisatorischen Großzügigkeit steht allerdings die spärliche Behandlung der Plastik in der von Emile Langui verfaßten Katalogeinleitung: sie muß sich mit etwa 30 Zeilen begnügen, indes die Malerei auf 20 Seiten abgehandelt wird. Dem entspricht ungefähr die Anordnung der siebzig Bildwerke in den Ausstellungssälen: sie dienen als Begleitinstrumente, deren Stimme sich zwischen den Gemälden verliert. Obzwar diese Plastiken, für sich gesehen, ein attraktives Ausstellungsensemble bilden, wird ihr innerer Zusammenhang von der räumlichen Disposition eher verschleiert denn hervorgehoben.

Manche Konfrontationen leuchten ein, andere verwirren. Die „Montserrat" von Gonzalez hängt nur oberflächlich mit der schwangeren Bäuerin von Chagall zusammen, ihre echten Nachbarn sind Léger, Orozco und Rivera. Marinis prachtvoll aufzuckender Reiter stünde besser neben Beckmann und Hofer als bei Nay und Sam Francis. Andere Figuren — Wotrubas „Sitzende" — weisen jede Bildnähe zurück. Schließlich hat man sich, wohl um einer humanistischen Apotheose willen, zu einem diskutablen Dreiklang verleiten lassen: Lurçats Liberté-Teppich, von Greco (Badende) und Manzù (Tanzschritt) gerahmt, bildet den bekrönenden Abschluß der Ausstellung — die kunstgewerblich-manierierte Konvention siegt über die in die Zukunft weisenden Entwicklungsimpulse. An der Stelle Manzùs und Grecos müßten Moore und Pevsner stehen.

Aus diesen und anderen Brüsseler Kompromissen sollte man die Lehre ziehen, daß eine Plastikausstellung, sofern sie thematisch mit der Malerei gekoppelt wird, verschiedener, distinkter Raumzonen bedarf, um ihre Exponate sinnvoll zur Geltung bringen zu können. Brancusi rechnet mit einem entleerten Raum und einem Minimum an Dekor, Giacometti mit weiten Horizonten, Barlach mit Hintergrundwänden. In Brüssel hat man es versäumt, zwischen Plastik und Plastik zu differenzieren. Die Ausstellung hätte eines Gartens, eines Hofes oder einer Terrasse bedurft, um die in ihr versammelten Meisterwerke zu vollem Leben zu erwecken. Lehmbrucks „Kniende" verträgt sich noch zur Not mit der Nachbarschaft musealer Wände, indes Rodins „Balzac" und Moores „Glenkiln Cross" (1956) in der gleichen Umgebung ersticken.

Aufschlußreich für das Konzept der Ausstellung ist der zahlenmäßige Anteil der einzelnen Künstler. Brancusi und Arp liegen mit je drei Arbeiten an der Spitze, elf Bildhauer sind mit je 2 Exponaten vertreten (Barlach, Calder, Despiau, Gabo, Giacometti, Gonzalez, Lehmbruck, Lipchitz, Marini, Moore, Rodin). Unter dem Gros, das sich mit einem Werk pro Kopf begnügen muß, findet man Archipenko, Laurens, Pevsner und Zadkine. Es fällt auf, daß Deutschland auf Kolbe, Marcks und Mataré verzichtet hat. Erstaunlich vollzählig ist die mittlere Generation vertreten, die einzigen fehlenden Namen von Rang sind Smith, Lardera, Adam und Viani.

Die Plastik des 20. Jahrhunderts verläuft in zwei Erlebnisschichten. Die eine widmet sich dem Abwandeln des traditionellen Menschenbildes, sie beruft sich auf die bewahrende Rolle von Rodin und Maillol, die andere radikalisiert die beiden Meister des Jahrhundertanfangs, sie bezieht ihre geistige und formale Beweglichkeit aus den umstürzlerischen Proklamationen der Malerei, in ihren Bahnen verläuft der Hauptstrom der Entwicklung.

Der heftige Rodin des „Balzac" ist jener, den Lipchitz zeitlebens als Meister verehrt hat und der bei Lipton und Roszak weiterlebt. Hingegen hat der nackte Torso eines der „Bürger von Calais" die schmerzlich geneigte Grazie, die man in Minnes „Reliquienträger" und in Lehmbrucks „Kniender" wieder antrifft. Die brüchige „gotische" Ausdruckskantilene verdichtet sich zum durchsichtigen Raumbehälter in Lehmbrucks „Sitzendem Jüngling" von 1918, der in der Ausstellung nicht sehr gut zur Geltung kommt. Dieser Künstler erfüllt das von Rodin auf Maillol geprägte Wort vom menschlichen Körper als einer „architecture vivante" — wohl deshalb, weil sich in seinem Werk stets das Ornamentale mit dem Tektonischen verbündet. Überzeugend weitergedacht ist dieses Formkonzept bei Hermann Blumenthal, von dem die Ausstellung ein erstaunlich reifes Frühwerk — die „Meditation" von 1928 — zeigt. Geht man in dieser Richtung weiter ins Archaische, so trifft man auf Wotrubas „Sitzende", deren strenge Frontalität früher den Titel „Menschliche Kathedrale" trug. Auf den ersten Blick scheint Martinis „Durst" mit Wotruba verwandt, doch bald merkt man, daß dem Italiener, dessen anregende Rolle noch wenig bekannt ist, die steinerne, unbewegliche Konsequenz fehlt.

Wie Wotruba gehört Marino Marini zu den Meistern, die nicht „abstrahieren", sondern vereinfachen — daher das Klobige, Gedrungene, Derbe ihrer Formensprache, die nach packenden Gesten sucht. Marinis „Reiter" (1953/54) ist eines der Meisterwerke

der Ausstellung, das Damaskus eines Verzückten, der sich in den Raum emporsteilt. In mancher Hinsicht scheint es, als habe Marini etwas von der Welt der Mystiker und Ekstatiker verwirklicht, deren Vorstellung Barlach mit sich trug. Freilich, die Besinnung auf elementare plastische Qualitäten drängt beim Italiener den Anteil des Symbolischen zurück und beschränkt diesen Vergleich auf einige Stimmungsfaktoren: auf das Versonnene, Verwunschene und im eigentlichen Sinne „Ausgesetzte", das beide Künstler ihren Menschen gegeben haben. (Von Barlach zeigt die Ausstellung den „Einsamen" und den „Rächer".)

Nicht nur die Malerei, auch die Plastik erlebt zwischen 1910 und 1913 ihre entscheidenden Wendejahre. In der Begegnung mit der kubistisch-futuristischen Formenklitterung entdeckt sie die Möglichkeit, das Körperliche dynamisch zu rhythmisieren. Das große „Pferd" von Duchamp-Villon und der Schreitende von Boccioni legen für diese Bemühungen Zeugnis ab. Die Masse wird verräumlicht, ihr formales Gefüge hektisch artikuliert. Etwa gleichzeitig setzt mit Brancusi ein neues Geschichtskapitel an: er gibt dem Körperlichen eine neue Dichte, ein neues Ebenmaß, eine neue Vollkommenheit — das Selbstbewußtsein der ersten Schöpfungsstunde. Es verschlägt nicht viel, daß keines der Frühwerke in Brüssel zu sehen ist, denn die drei Werke („Torso eines Jünglings", „Seehund", „Vogel im Raum") reichen vollkommen aus, um die Erst- und Einmaligkeit dieses Lebenswerkes zu voller Strahlkraft zu erwecken.

Bedauerlich ist, daß die Schau nichts von den frühen, wegbereitenden Arbeiten Archipenkos und Zadkines zeigt. Schade auch, daß kein früher Laurens das klassische Maß der geometrischen Formdisziplin vorführt. Dafür demonstriert die dämonische Sinnlichkeit der „Grande Musicienne" gemeinsam mit zwei Werken von Lipchitz („Badende" und „Opfer") die postkubistische Schwellung und Sättigung des plastischen Volumens, die Wiederentdeckung des Dramatischen und Instinkthaften. Zadkines „Zerstörte Stadt" gibt der kubistischen Zerklüftung des Physischen eine inhaltliche Rechtfertigung.

Die skurril-ironischen Aspekte der surrealistischen Plastik sind in der Ausstellung nicht vertreten. Arps Reliefbild und seine beiden Bronzen liegen bereits auf der Tagseite, die zwei Mobiles von Calder bekunden nicht den witzigen Improvisator, sondern den weit ausgreifenden Bewegungsregisseur. Giacometti ist unglücklich ausgewählt: die „Hände, die das Leere halten" (1935) sind kein typisches Werk der Frühzeit, zusammen mit der „Grande figurine" von 1957 vermögen sie die Raummagie dieses Künstlers kaum zu veranschaulichen. Die überragende Gestalt Henry Moores stellt sich in zwei Werken ersten Ranges dar: ihr landschaftliches Melos in der großen Liegenden des Pariser Musée d'Art Moderne, ihre tragische Stoßkraft, der sich in den letzten Jahren eine Reihe der bedeutendsten Arbeiten zuwendet, im „Glenkiln Cross" (Bronze 1956), das an die frühenglischen Steinkreuze gemahnt.

Etwas spärlich ist der Beitrag des Konstruktivismus geraten: zwei atmende, lichtdurchflutete Gebilde von Gabo (1953), eine „Dynamische Projektion" von Pevsner und eine „Unendliche Oberfläche" von Max Bill geben nur eine schmale Vorstellung seiner Bedeutung. Dies ist um so erstaunlicher, als Belgien zwei bedeutende Namen — Vantongerloo und Servranckx — hätte beisteuern können.

Bleibt der Anteil der beiden letzten Generationen: Butlers Modell für das Denkmal des unbekannten politischen Gefangenen; ein neuer Chadwick, dem Vernehmen nach eine Sputnik-Paraphrase, ein unregelmäßiger kristallinischer Körper, auf Stelzen stehend wie das Atomium; Hartung zeigt eine seiner gefurchten Doppelfiguren, Uhlmann ein zum Schnörkel gefrorenes Stahlgestänge, einen unmelodischen Notenschlüssel; von Jacobsen hätte man sich eine weniger diskrete Arbeit gewünscht; Armitage und Heiliger versuchen eine Kreuzung aus Moore und Marini herzustellen, das Resultat erreicht das innere Format von Kleinplastiken. Das Schauspiel zerschlissener, raumdurchlässiger Körperschichten bietet Liptons „Prophet", eine zuckende Evokation alttestamentarischen Geistes, zugleich ein interessantes Gegenstück zu Mirkós Stele („Motif à tronçons"). Roszaks „Feuervogel" ist ein barockes Furioso, Consagras „Gespräch vor dem Spiegel" genau das, was der Titel meint: ein formales Konversationsstück, eine Plauderei aus positiven und negativen Formen.

Vielleicht sollte jede Kritik der Brüsseler Retrospektive bei deren Gesamtkonzept ansetzen, von dessen akademischer Enge die Plastik stärker betroffen wird als die Malerei. Akademisch nenne ich ein Vorhaben, das von der Kunst des 20. Jahrhunderts — wahrscheinlich aus Gründen der Publikumswirksamkeit — nur das gelten läßt, was ins museale Gehege paßt. Vielleicht wird das Urteil kommender Generationen andere Akzente setzen. Dem Gesamtthema der Weltausstellung hätte eine Ausstellung über die großen, in alle Lebensbezüge eindringenden Verwirklichungen der modernen Kunst besser entsprochen als ein temporäres „Musée imaginaire". Längst ist doch dieses Jahrhundert im Schaffen seiner großen Pioniere über die ästhetische Sperrzone des Museums hinausgetreten und ins Öffentliche eingedrungen. Hier, im Zusammenwirken von Architektur, Plastik und Malerei, stellen sich die entscheidenden Probleme, hier wäre eine Zwischenbilanz nötig gewesen. Gerade das Ansehen der Plastik hätte davon profitiert. Man wird einwenden, eine solche Ausstellung sei überflüssig, da doch das Weltausstellungsgelände genügend Anlässe zur Begegnung mit Architektur, Wandmalerei und Monumentalplastik bietet. Diese Erwartung wird von den Tatsachen nicht erfüllt. Die Mißverständnisse überwiegen, mit der Lautstärke der Unverfrorenheit überschreien sie alles, was innerhalb der Grenzen der Diskretion bleibt. Man kann verschiedene Arten der plastischen „Ausgestaltung" des Geländes feststellen. Zunächst — ein Beispiel aus einer langen Reihe — die ebenso sinn- wie gestaltleeren Eisenapplikationen an den Pfeilern der die Ausstellung durchquerenden Höhenstraße; dann einige plastisch-dynamische Signale von Architektenhand: so die riesige Betonnadel eines belgischen Pavillons, formal ein Ungeheuer, technisch sicherlich eine beachtliche Bravourleistung; diskreter wirkt der eiserne Mast vor dem jugoslawischen Pavillon (Arch.: Richter). Einige Nationen stellen Plastiken im Freien auf ihrem Ausstellungsterrain aus. Nicht immer wird dieses Unternehmen von der Umgebung begünstigt. England zeigt Moores „König und Königin", Frankreich einen der Krallenmenschen der Germaine Richier, der vor dem ungeheuren Eingang des Pavillons zur Nichtigkeit zusammenschrumpft. Ausgezeichnet wirkt ein Fries von Wotruba an der Frontseite des auf vier Pfeilern ruhenden österreichischen Pavillons. Die Sowjet-Union und die USA zeigen in ihren Pavillons eigene Kunstausstellungen, bei denen auch die Plastik zu Wort kommt. Die paar Porträtköpfe russischer Provenienz, welche die Internationale Kunstausstellung im Reservat des „sozialistischen Realismus" zeigt, könnte man noch ertragen — sieht man diese kraftstrotzenden Helden der Arbeit jedoch inmitten der Produkte der von ihnen geschaffenen technischen Welt, umgeben von Maschinen und Weltraumraketen, so ermißt man erst, in welchen Dimensionen sich die Anachronismen des russischen „Kunstwollens" bewegen. Die imponierendste „Plastik" des russischen Pavillons ist zweifellos das originalgroße Modell des „Sputnik II", gleichsam eine posthume Huldigung an Tatlin (dessen gigantischer Konstruktivismus, zur Schaubudenattraktion degeneriert, an vielen Stellen des Ausstellungsterrains auftaucht.).

In sympathischer, lockerer Verteilung zeigt der US-Pavillon 25 Plastiken der namhaftesten amerikanischen Künstler der Gegenwart, fünf dieser Arbeiten wurden eigens für die Ausstellung in Auftrag gegeben (Bertoia, Calder, Callery, Rivera, Noguchi). Diese



Paula Modersohn-Becker, Rainer Maria Rilke, 1906
(aus der Ausstellung „50 Jahre Moderne Kunst")

vo
vo
ei
au
di
fe
Mi
un
Ar
stö
da
ni
al
(ü
de
Id
lic
lit

In

G
de
Te
de
M
ne
Po
no
Ku
ne
A
N
sp
To
lic
Si
Pe
fo
di
so
to
G
(R
fü
Bi
Sc
In
m
tie
ar
G
A
G
di
Br
tu
m
Pr
Li
D
a
19

vorzügliche Ausstellung befestigt vor allem den führenden Rang von Roszak, Lipton, Lassaw und Smith; sie zeigt Bertoia als einen einfallsreichen Gebrauchsplastiker, dessen bronzener Paravent auffallende Parallelen zu der eisernen „Schatzkammer" aufweist, die Rudolf Hoflehner für den österreichischen Pavillon geschaffen hat.
Mit ihrer Leninstatue darf die Sowjetunion wohl die schwerste und höchste figurative Plastik der Brüsseler „Expo 58" für sich in Anspruch nehmen (21 Tonnen). Den Rekord auf dem „nichtgegenständlichen" Sektor hält zweifellos das Atomium — vorausgesetzt, daß man Le Corbusiers Philips-Pavillon bei der Architektur und nicht bei der Kolossalplastik unterbringt. In einem tieferen Sinne als seine Propagandisten wahrhaben wollen ist das Atomium (übrigens auch eine Erinnerung an Tatlin) Symbol und Symptom der Brüsseler Monsterschau: in ihm drückt sich das Dilemma von Idealismus und Merkantilismus aus. Als Denkmal des wissenschaftlich-technischen Triumphes gedacht, muß es gleichzeitig die Lokalitäten eines Restaurants und eines Bierlokals beherbergen.

Werner Hofmann

Internationale Kunstkritiker-Tagung in Brüssel

Gleichzeitig mit der Eröffnung der Weltausstellung und vor allem der Ausstellung „50 Ans d'Art Moderne", zu deren Vernissage die Teilnehmer geladen waren, fand in Brüssel die diesjährige Tagung der Association Internationale des Critiques d'Art (AICA) statt. Mehr als neunzig ordentliche Mitglieder aus zwanzig verschiedenen Ländern versammelten sich in den prunkvollen Räumen des Palais des Académies zur 10. Assemblée Générale dieses internationalen Verbandes, der eine Art PEN-Club der führenden Kunstkritiker, Kunsthistoriker und Kunstschriftsteller aller Nationen darstellt. James Johnson Sweeney (USA), der Präsident der AICA, führte den Vorsitz.
Neben Organisationsfragen stand ein Kolloquium über die Ursprünge der zeitgenössischen Architektur im Mittelpunkt der Tagung, unter Leitung von Pierre Francastel (Frankreich). Wesentliche Referate zu diesem Thema hielten außer Francastel u. a. Siegfried Giedion (Schweiz), Gillo Dorfles (Italien) und Mario Pedrosa (Brasilien). Auf Grund eines Vorschlages von Pedrosa faßte die Generalversammlung den Beschluß, Dokumente über die Quellen der modernen Kunst und Architektur durch gemeinsame Arbeit der einzelnen Sektionen zu sammeln und in einem tabellenartigen Handbuch zusammenzufassen. Auf verwandtem Gebiet ist Italien bereits vorausgegangen. Dr. Palma Bucarelli (Rom) legte unter großem Beifall den ersten Band des Archivs für den Futurismus vor, ein umfängliches Text-Werk, dem ein Bildband folgen soll. Die vorbildliche Aktivität der italienischen Sektion wurde allgemein anerkannt.
In Brüssel wurden 33 neue membres sociétaires hinzugewählt. Damit umfaßt die AICA jetzt 485 ordentliche Mitglieder in 34 Sektionen (hinzu kommen noch ca. 300 membres adhérents, d. h. außerordentliche Mitglieder auf nationaler Ebene). Bei ihrer Gründung vor zehn Jahren enthielt die erste Mitgliederliste der AICA nur vierzig Namen, wie Madame Gille-Delafon, die Pariser Generalsekretärin, in ihrem „rapport moral" feststellte. Für die drei turnusmäßig ausscheidenden Vize-Präsidenten J. Romero Brest (Argentinien), Sir Herbert Read (England) und Lionello Venturi (Italien) wurden Raymond Cogniat (Frankreich), Will Grohmann (Deutschland) und Pierre Courthion (Schweiz) zu neuen Vize-Präsidenten der AICA gewählt. Durch Akklamation ernannte man Lionello Venturi zum Ehrenpräsidenten der AICA.
Die Generalversammlung nahm schließlich eine Einladung der amerikanischen Sektion an, die 11. Assemblée Générale im Juni 1959 in New York (Guggenheim-Museum) zu veranstalten. Außerdem wurde eine überraschende Einladung der Regierung Brasiliens, im September 1959 einen „außerordentlichen Kongreß" in der neuen Hauptstadt Brasilia abzuhalten, die zu diesem Zeitpunkt festlich eingeweiht wird, einstimmig akzeptiert. Der außerordentliche Kongreß soll in erster Linie Fragen der zeitgenössischen Architektur und des Städtebaues erörtern, die an Ort und Stelle ad oculos demonstriert werden.
Die deutsche Sektion war in Brüssel mit acht Mitgliedern vertreten (Gesamtstärke 32). Nach siebenjähriger Amtszeit trat der bisherige Vorstand zurück. Inzwischen fand eine Neuwahl statt. Präsident wurde Prof. Dr. Will Grohmann, Berlin, Vize-Präsident Dr. Hanns Theodor Flemming, Hamburg, Sekretär Dr. Ulrich Conrads, Berlin.
Wie bei allen bisherigen AICA-Tagungen trat neben die theoretischen Erörterungen die lebendige Anschauung. Zunächst bot die Brüsseler Weltausstellung vielfältige künstlerische und architektonische Aspekte, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann. Dann aber erwies sich die Ausstellung „Fünfzig Jahre moderner Kunst", über die wir in diesem Heft an anderer Stelle berichten, als ein bildkünstlerisches Ereignis höchsten Ranges. Auf dem vielseitigen und dichtgedrängten Programm, das sich durch die großzügige Gastfreundschaft der Belgier auszeichnete, standen u. a. Empfänge im Brüsseler Rathaus sowie in den führenden Privatsammlungen der Stadt, vor allem bei M. et Mme. Jacques Stoclet, deren Jugendstil-Palais zu den originellsten Bauten jener Zeit zählt, bei M. Ph. Dotremont (Bilder von Chagall und Miró bis zu Riopelle und Burri) und M. J. B. Urvater (in erster Linie Surrealisten von Chirico, Ernst und Dali bis zu Delvaux und Margritte, aber auch Abstrakte von Kandinsky und Klee bis zu Poliakoff und Riopelle), ferner bei M. G. van Geluwe und Victor Bourgeois.
Außerdem veranstaltete man mehrere Exkursionen. Die erste führte nach Diest, wo das Städtische Museum im Kellergewölbe des alten Rathauses junge belgische Maler und Bildhauer von heute ausstellte und einen originellen Empfang gab. Eine zweite bildete eine Art von „Pélérinage au Borinage", wie Präsident Sweeney es witzig formulierte, und ließ die Kunstkritiker auf den Spuren van Goghs wandeln. Zunächst besichtigte man in Mons die interessante Ausstellung „Van Gogh, seine Kunst und seine Freunde". Danach besuchte man in Cuesmes van Goghs bescheidenes Wohnhaus im Borinage und in Wasmes das erst im März dieses Jahres eingeweihte Van-Gogh-Denkmal, eine flammenhaft bewegte Büste von Zadkine, die den Maler mit abgeschnittenem Ohr darstellt. In den „Ecoles Techniques Féminines du Hainaut" fand die Tagung bei einem ungewöhnlichen, höchst delikaten Bankett, das hausbackene junge Mädchen servierten, seinen offiziellen Abschluß. Wie sich nachher herausstellte, handelte es sich bei diesem sonderbaren Schauplatz um eine Haushaltsschule, deren Teilnehmerinnen mit diesem Diner ihr Examen ablegten! — Da das Programm in Verzug geraten war, holte man nach dem Festessen auf dem Rückweg nach Brüssel einen bereits für den Nachmittag angesetzten Champagner-Empfang im Palais des Beaux-Arts in Charleroi nach, der sich anläßlich einer umfassenden Ausstellung des „Prix de la Critique" in den geräumigen Sälen zwischen großenteils surrealistischen Bildern (für die die Belgier offenbar besondere Sympathie hegen) in wirklich surrealistischer Atmosphäre zwischen 1 und 2 Uhr nachts abspielte.
Am nächsten Tag traf man sich schließlich noch bei einer Exkursion nach Antwerpen, wo das Plastik-Freilichtmuseum im Middelheim-Park besichtigt und ein vom kunstfreundlichen Bürgermeister der Stadt offeriertes Gala-Diner genossen wurde. Für ihre Freunde gab Madame Paul Fierens, die Witwe des 1957 verstorbenen Gründers und ersten Präsidenten der AICA, am Abend noch einen Empfang in ihrem Brüsseler Hause, mit dem das Zusammensein der internationalen Kunstkritiker besonders harmonisch und herzlich ausklang.

Hanns Theodor Flemming

Die 29. Biennale in Venedig

Seit 1948 hat die Zahl der an der internationalen Biennale der Kunst in Venedig teilnehmenden Länder stets zugenommen. Nach dem Kriege entsprach die Teilnehmerzahl von 15 Nationen dem Stand von 1895, dem Gründungsjahr der Biennale. 1950 stieg die Zahl bereits auf 23. Heute ist mit der Beteiligung von 36 Nationen ein Rekord erreicht. In demselben Maße, in dem sich die staatlich wenig entwickelten Länder die Errungenschaften der modernen Zivilisation einverleiben, nehmen sie auch am Kulturbetrieb des Westens teil. Man mag diesen Umtrieb der Kunst auf Festivals und Monstre-Shows als Zeichen ihrer Entwurzelung nehmen — und Länder wie Griechenland und Indien scheinen zu beweisen, wie schlecht der Kunst ihre Anpassung an den Zivilisationsprozeß bekommt — aber die Kunst ist heute aus keinem Prinzip der Bodenständigkeit, der Seßhaftigkeit mehr zu entwickeln. Sie löst sich von partikularen Traditionen und sinnt auf internationalen Vergleich und Austausch. Bezeichnenderweise lebt sie nicht mehr in der Intimität der Salons, sondern zeigt sich in Ausstellungshallen. In großen Formaten, wie sie heute bevorzugt werden, verrät sich ihr neuer Drang zur Öffentlichkeit. Mag jede Versöhnung zwischen Kunst und Gesellschaft eine Fiktion sein — das alte Venedig ist ein sinnfälliger Ort, zu zeigen, wie sich Kunst dank und trotz eines aufgeblähten gesellschaftlichen Apparates mit im Grunde leeren Repräsentationsbedürfnissen großartig entfalten kann.

Bei dem heutigen Trend der Kunst zur Internationalität wird eine Einrichtung wie die Biennale jedenfalls immer wichtiger. Es ist nur zu fragen, ob ihre organisatorische Struktur dieser Bedeutung Rechnung trägt. Die der Eröffnung vorausgegangenen Kämpfe um personelle Änderungen in der Leitung haben das monopolistische Prinzip der Biennale nicht angetastet. Für jedes Land sind nur ein bis zwei Kommissare bestellt, in deren Hand die Auswahl der zur Ausstellung geladenen Künstler liegt. Da diese Kommissare teils sehr fortschrittlicher, teils sehr rückschrittlicher Gesinnung sind und da ihr Amt sozusagen in natürlicher Erbfolge, nicht nach Maßgabe der Eignung, an den nächsten weitergegeben wird, muß man schon von Glück sprechen, wenn trotzdem ein gutes Bild von den Leistungen der einzelnen Nationen zustande kommt. In diesem Jahr genossen dieses Glück Amerika, Spanien, Italien, Deutschland, England, Belgien und die Schweiz. Andere Nationen, insbesondere Frankreich und Holland, hatten nicht daran teil.

Von solchen Fehlbeiträgen abgesehen wurde die Biennale zu einer eindrucksvollen Demonstration der überall in Europa und Amerika vordrängenden anti-geometrischen Abstraktion. Eine junge Generation wächst heran, die stark genug ist, in der Kunst die Führung zu übernehmen. Im zentralen, von Italien besorgten Pavillon bilden einige Altväter der modernen italienischen Malerei den Auftakt. Als erster Massimo Campigli mit seinen an etruskisch-römische Vorbilder angelehnten Amphorenfrauen in Ocker- und Röteltönen, die vielleicht zu zahlreich gezeigt werden. Größeres Interesse kann Franco Gentilini mit seiner von Klee und Picasso inspirierten Gegenstandsauffassung beanspruchen. Wohllautende, in subtiler Technik vorgetragene Farben und geistreiche Lineamente dienen einer flächigen Darstellung, deren ornamentale Ordnungsschemata allerdings wenig Raum für Überraschung lassen. Von den Senioren hätte Gentilini zweifellos eher den Staatspreis für Malerei (2 000 000 Lire) verdient als Osvaldo Licini, der ihn aus unerfindlichen Gründen zugesprochen bekam. Licinis Malerei, in kleinen und kleinsten Formaten von viel Geschmack geleitet, irrt unsicher zwischen verschiedenen Graden der Abstraktion und Möglichkeiten des Stils. Eine Reihe von Einflüssen, namentlich Mirós, springt mehr ins Auge als die nie konsequent entwickelten Ansätze zur persönlichen Sprache. Fünf Jahre jünger als Licini, der 1894 geboren wurde, ist Lucio Fontana. Dieser Maler steht entschieden auf seiten der Jugend und des Experiments. Grazile Strichbündel auf Gründen von schwebender Farbigkeit geben seinen Bildern einen feinen, manchmal zu eleganten Klang. Besondere Aufmerksamkeit erregen seine Bilder durch zahlreiche in die Leinwand gestochene Löcher. Sie sind als Punkte sinnvoll in die Komposition einbezogen, bleiben aber Effekt. Gemalt würden sie sich dem Bildleib organischer einfügen. Sein Motiv der durchpunkteten Fläche sucht Fontana auch an plastischen Gebilden zu bewähren. Diese auf hohen Gestängen postierten Scheiben zielen aber an jedem Raumempfinden vorbei. Alberto Burri verblüfft auch hier wieder mit seinen großen Bildmontagen, für die er rohestes Material — neben Sackleinen seit geraumer Zeit auch angekohlte Hölzer — zu einem einheitlich entwickelten Bildplan zusammenheftet.

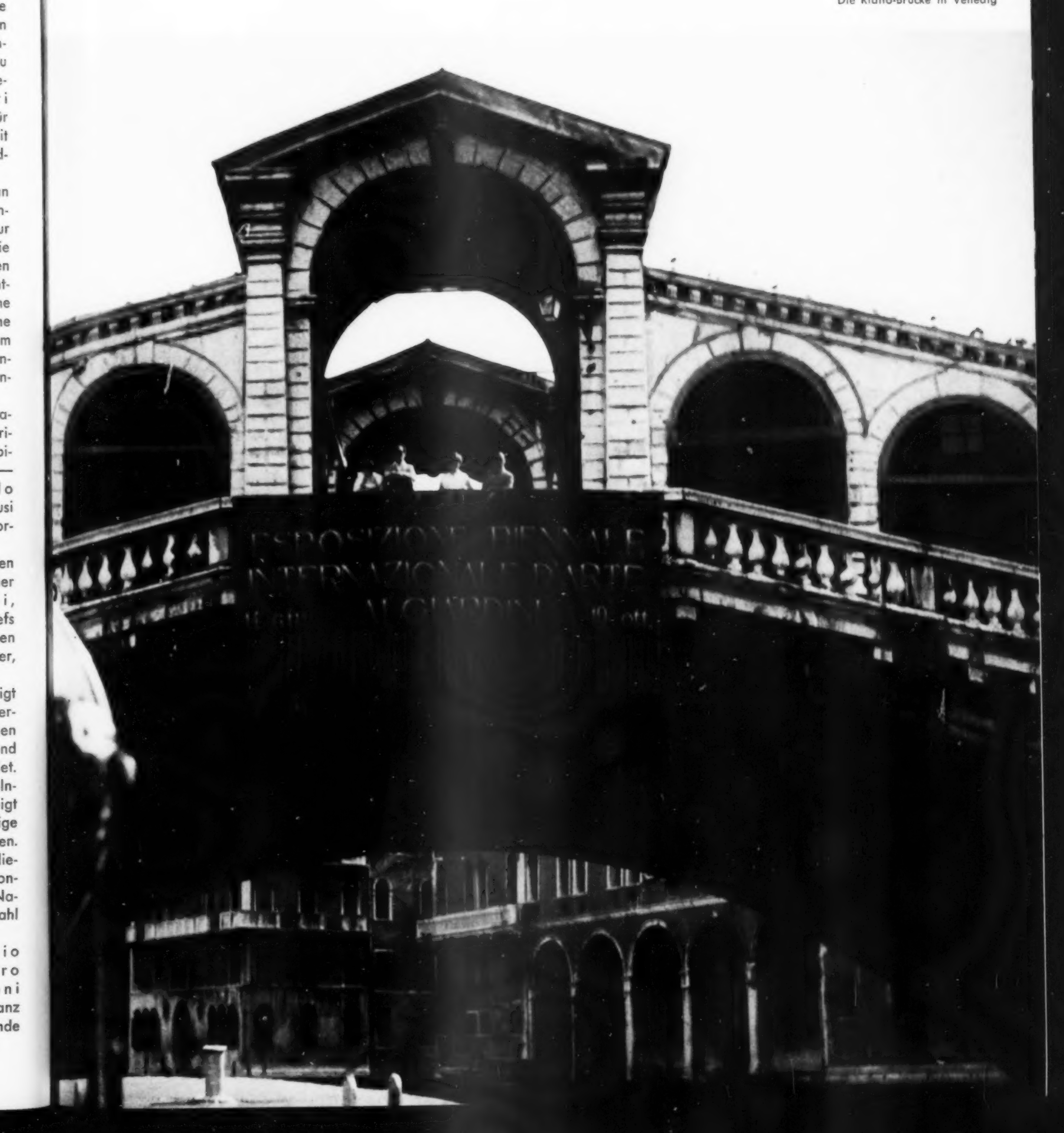
Von den Plastikern ist Alberto Viani der bekannteste. Man hat ihm einen großen Raum gewidmet. Aber in dieser Zusammenschau erweisen seine weißen, elegant gekurvten Formlinge nur ihre innere Leere. Ihr Volumen wirkt weich und nachgiebig wie das von Gummiballons. Sie sind auf Masse hin konzipiert, setzten dem Raum aber nur eine attrappenhafte Körperlichkeit entgegen. Ein Plastiker ganz anderer Art ist der 1911 geborene Angelo Bincini, ausgezeichnet mit einem Preis in Höhe von 500 000 Lire. Er gestaltet religiöse Themen, bleibt ganz im Gegenständlichen, aber gewinnt eine bei größtem Strukturenreichtum sehnig gestraffte, eckig gebrochene, gleichsam gepanzerte Form.

Umberto Mastroianni, der früher halbfigürliche Plastiken wie aus Tüten zusammensetzte, bildet nun massige, kristallklumpenartige Gefüge, die das futuristische Thema der kubischen Bewegungsform wieder aufgreifen. Mastroianni hat — kaum zu Recht — den Staatspreis für Plastik erhalten. Carlo Sergio Signori verfolgt einen zwischen Arp und Brancusi angesiedelten Klassizismus, der mehr den Reiz glatter Marmorflächen auskostet als eine volumengesättigte Form erstellt.

Der junge Mario Negri überzeugt am stärksten in seinen abstrakten Reliefs, blockigen Gußformen von unaufdringlicher Geometrie. Eine starke Begabung ist auch Umberto Milani, dessen teilweise als Bodenplatten wie in Sand gearbeitete Reliefs den Reiz des Verwitterten ausstrahlen. Unter den italienischen Plastikern ragt ferner, trotz seiner Abhängigkeit von Butler, Rafaelo Salimbeni hervor.

Die entschlossene Abkehr vom plakativen Geometrismus zeigt vor allem die im italienischen Pavillon eingerichtete Sonderausstellung internationaler junger Kunst. Hier hat Italien seinen jungen Malern und Bildhauern breitesten Raum gewährt, während die Auswahl an junger Kunst anderer Länder sehr zufällig geriet. Deutschland entsandte Emil Cimiotti mit drei seiner züngelnden, zu Büscheln geformten Bronzen. Gerhard Wind zeigt zwei gut durchkomponierte Beispiele seiner in breite farbige Bänder zerlegten, im ganzen etwas trockenen Geometrien. Walter Raums Temperastudien stehen mit ihren explodierenden Formen in Schwarz den Bildern von Vedova und Sonderborg zu nahe. Man fragt sich, wie dieser Maler, dessen Namen man in Deutschland noch nie gehört hat, in diese Auswahl geraten ist.

Unter den jungen italienischen Malern ragen Sergio Dangelo, Piero Dorazio, Rafael Balerdi, Piero Ruggeri, Achille Perilli, Gianfranco Ferroni und Emilio Scanavino hervor, letzterer mit ganz in Grau gehaltenen Bildern von rechteckigem, durch federnde



Die Rialto-Brücke in Venedig

Georges Braque, La fenêtre ouverte, Öl, 1952



Georges Braque, Nature morte, Öl, 1957

Georges Braque, Toilettentisch, Öl, 1942
(z. Zt. ausgestellt auf der 29. Biennale in Venedig)





Georges Braque, Le nid, Öl, 1958



Georges Braque, Das Ponny, 1939

Wols, Komposition



Wols, Komposition n. 21



Wols, Komposition

Franco Gentilini, Figuren am Meer, 195



Massimo Campigli, Die Kerkermeisterin, 1929

eer, 1954





Lucio Fontana, Raumbegriff, 1958

Achille Perilli, Diagramm der letzten Realität, 1958



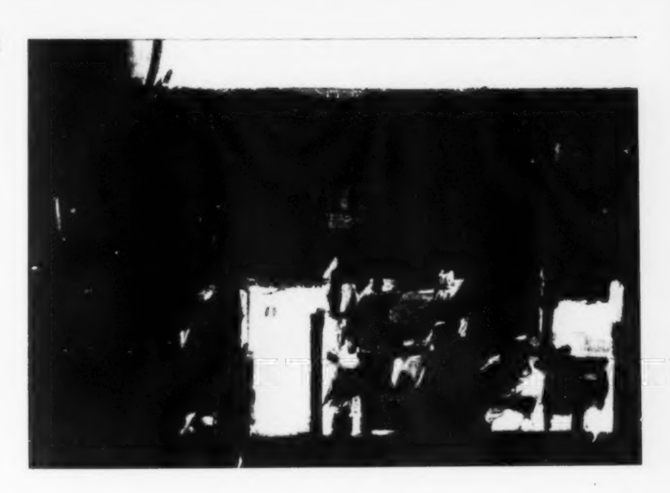
Giuseppe Banchieri, Sonnenuntergang am Stadtrand, 1958

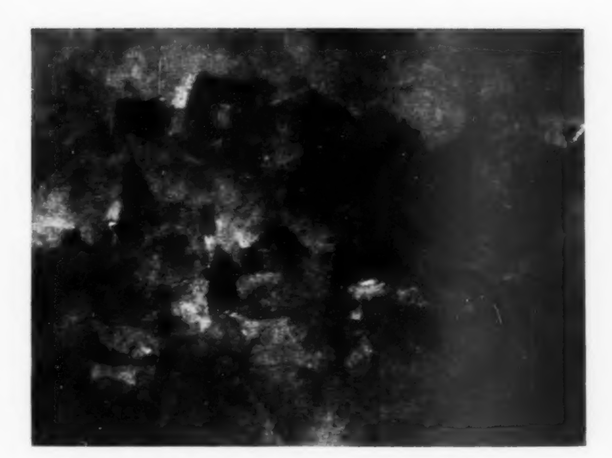
Emilio Scanavino, Leichentuch, 1958



Ferroni Gianfranco, Komposition, 1958

Piero Ruggeri, Martyrium des Hl. Matthäus, 1958





Rafael Ruiz Baleardi, Feuchtigkeit, 1958

Gianni Bertini, Composition, 1958




Vor den Bildern Alberto Burris

Umberto Mastroianni, Wie ein Wunder, 1957





Vor den Plastiken von Umberto Mastroianni

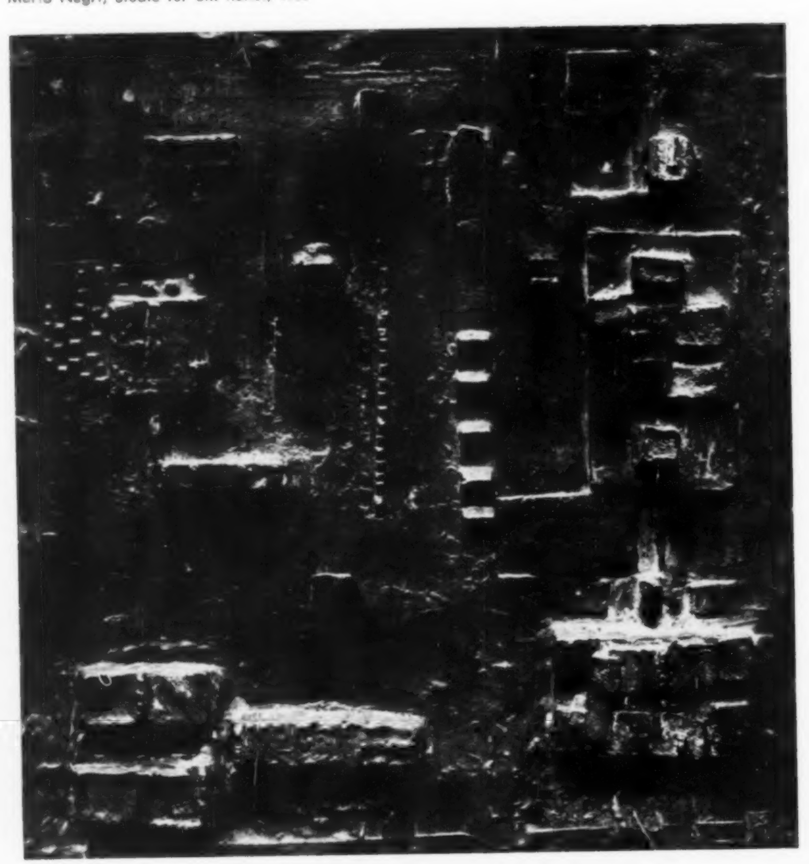




Carlo Sergio Signori vor zwei seiner Skulpturen

Plastiksaal Alberto Viani

Mario Negri, Studie für ein Relief, 1956



Francesco Somaini, Entwurf für ein Monument in Eisen





Raffaello Salimbeni, Adam, 1953/54



Umberto Milani, Bronzerelief, 1955





Wassily Kandinsky, Improvisation Nr. 19, 1911

Die Kommissare des deutschen Pavillons:

Dr. Eberhard Hanfstaengl



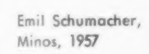
Dr. Konrad Röthel (rechts)



K.
Son

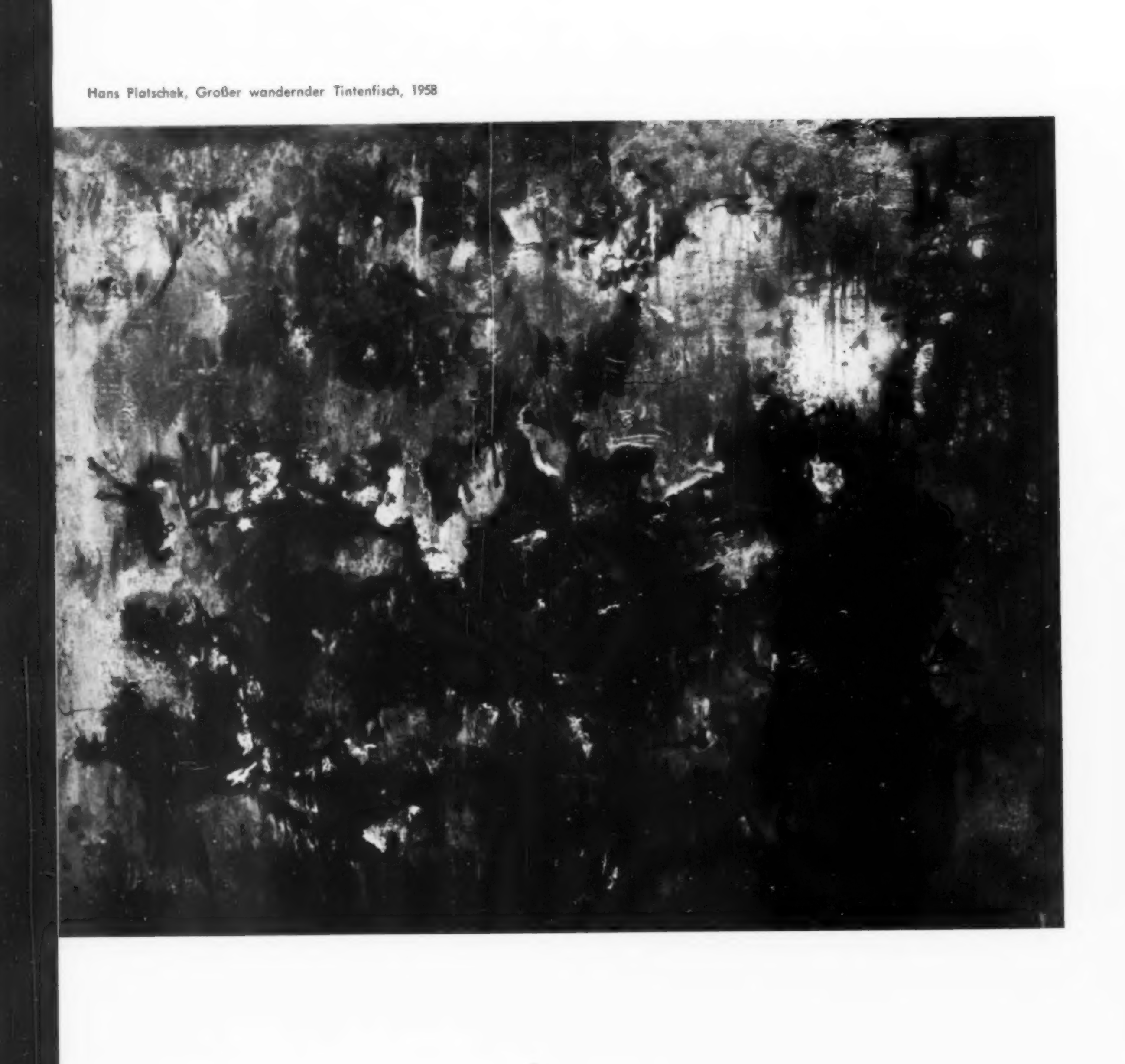
Ema
Mir

K. H. R.
Sonderborg, 1958



Emil Schumacher,
Minos, 1957

Hans Platschek, Großer wandernder Tintenfisch, 1958



Fritz Koenig, Golgatha, 1957



O. H. Hajek, Raumfläche 55, 1957



William Scott, Stilleben, 1951

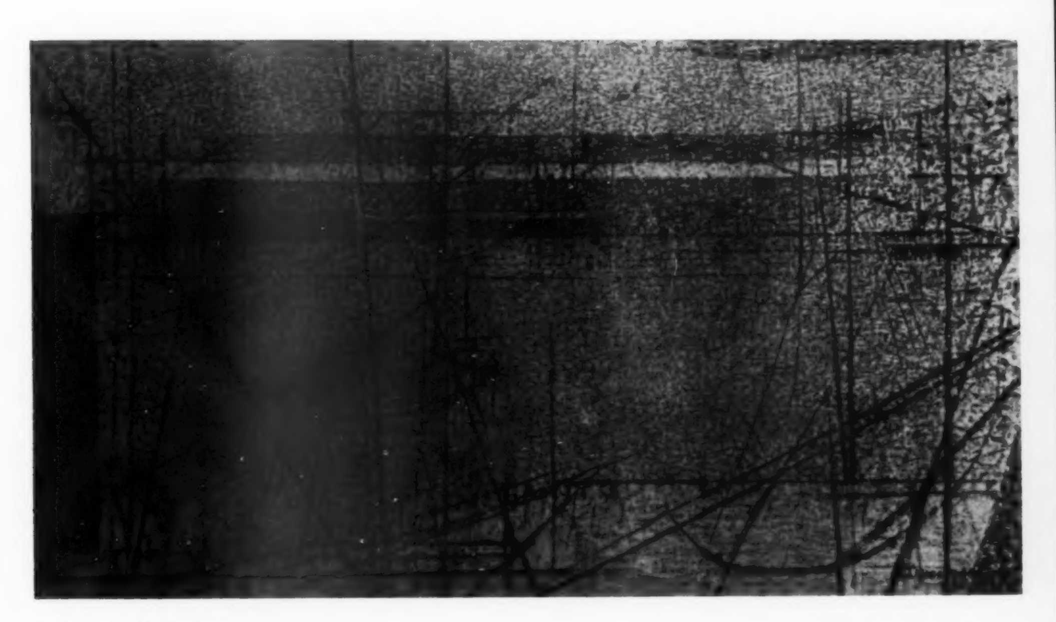
Kleinplastiken von Kenneth Armitage



Kenneth Armitage, Diarchi, 1957

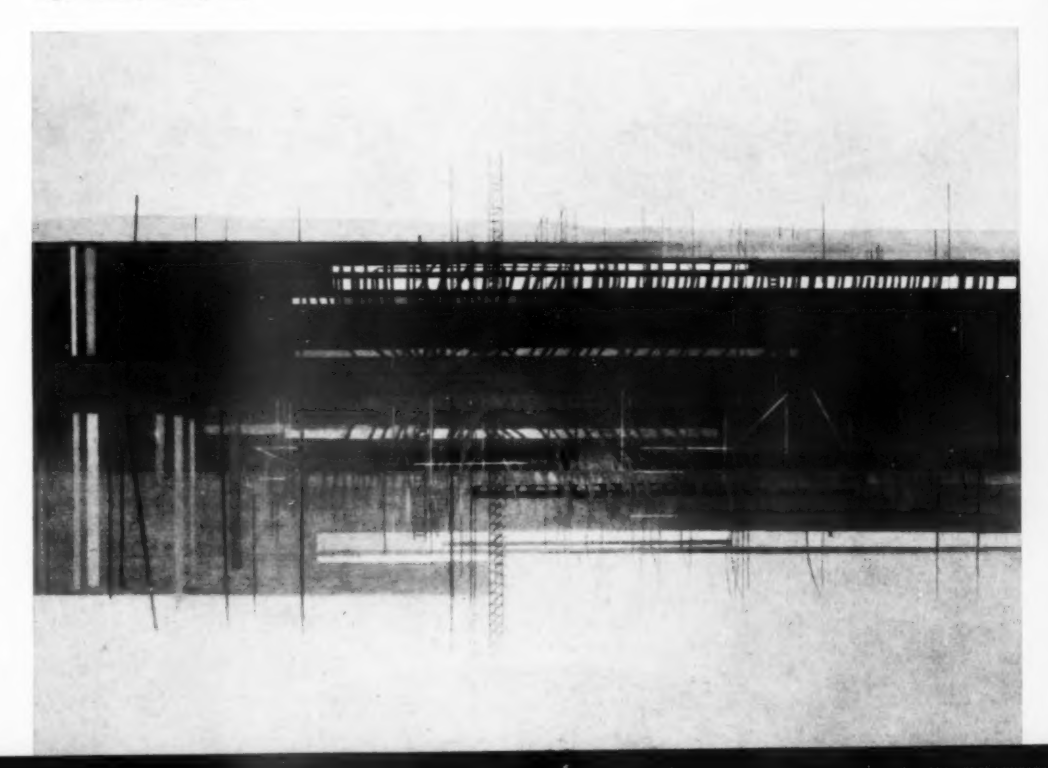
Roel D'Haese, Legendäre Person, 1956

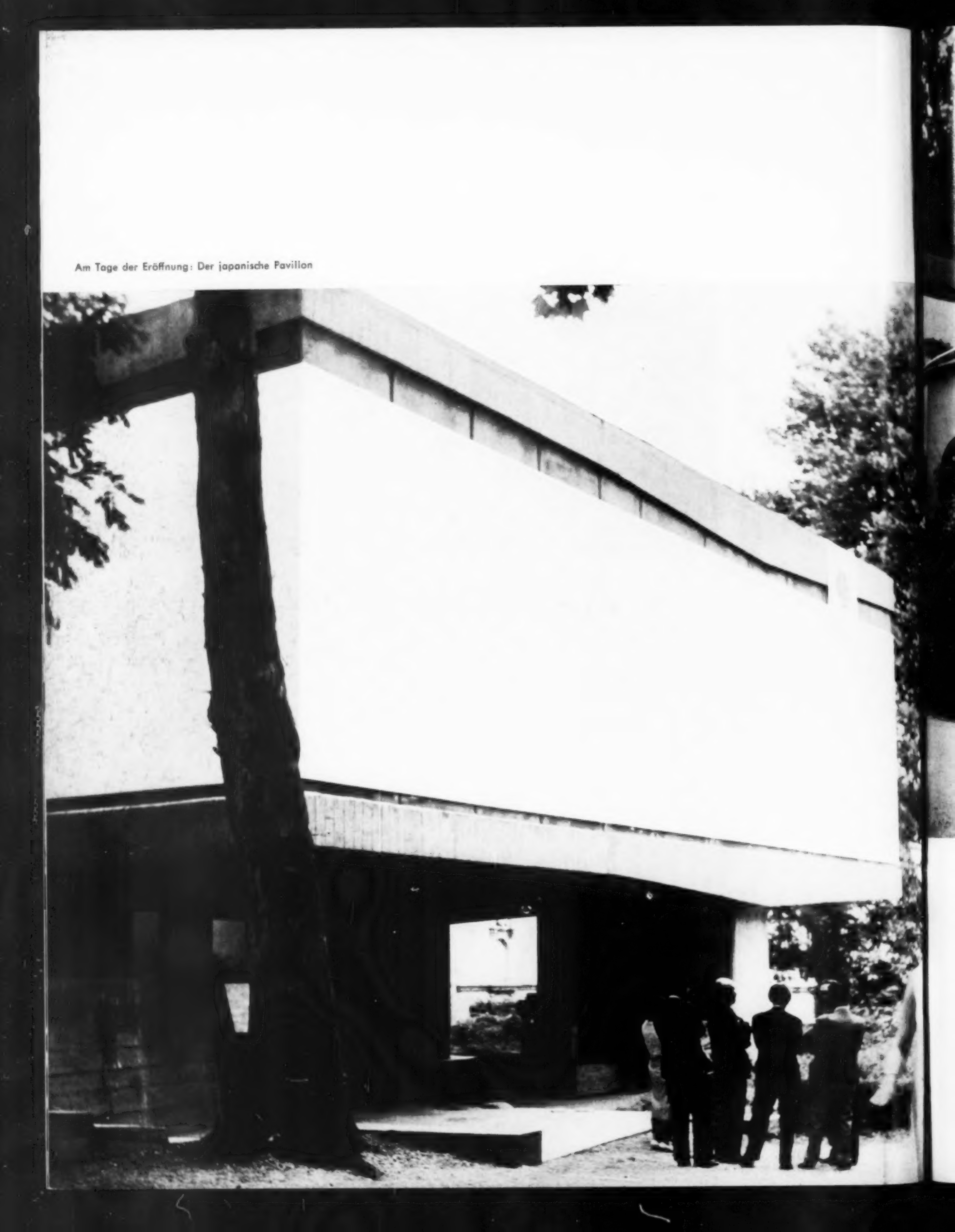




J. Lismonde, Hafen, 1953

Roger Dudant, Reflexe, 1956





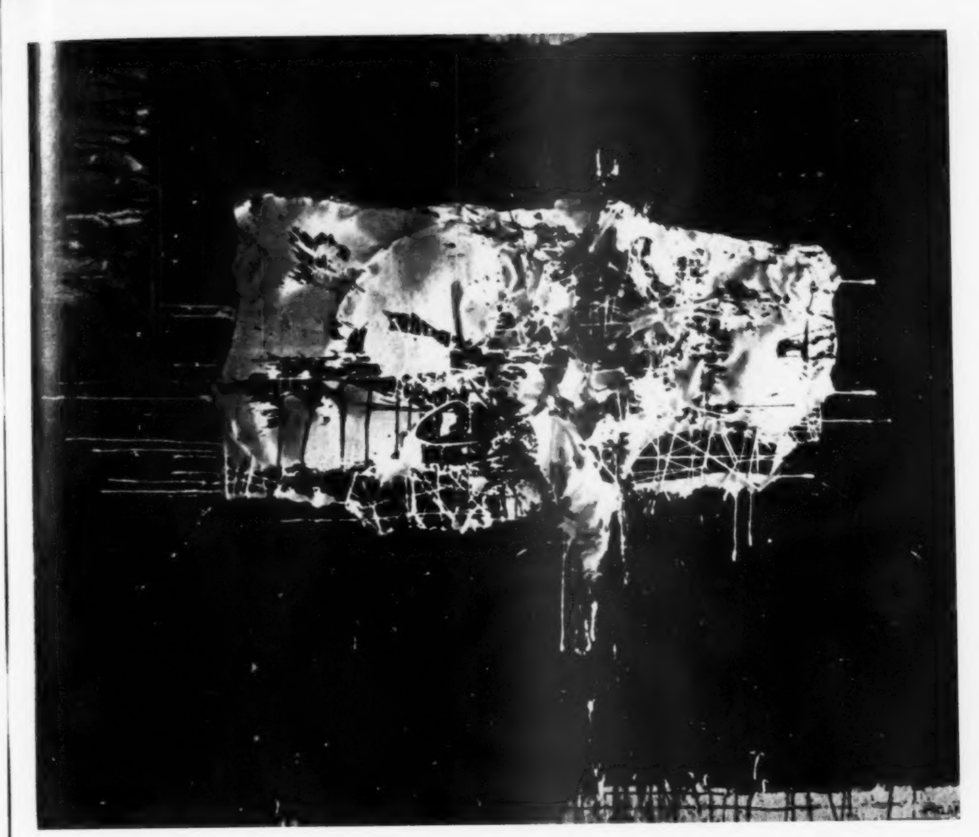
Am Tage der Eröffnung: Der japanische Pavillon



Am Tage der Eröffnung: Der russische Pavillon



Antonio Tàpies, Peinture, 1958



Manolo Millares, Bild 32



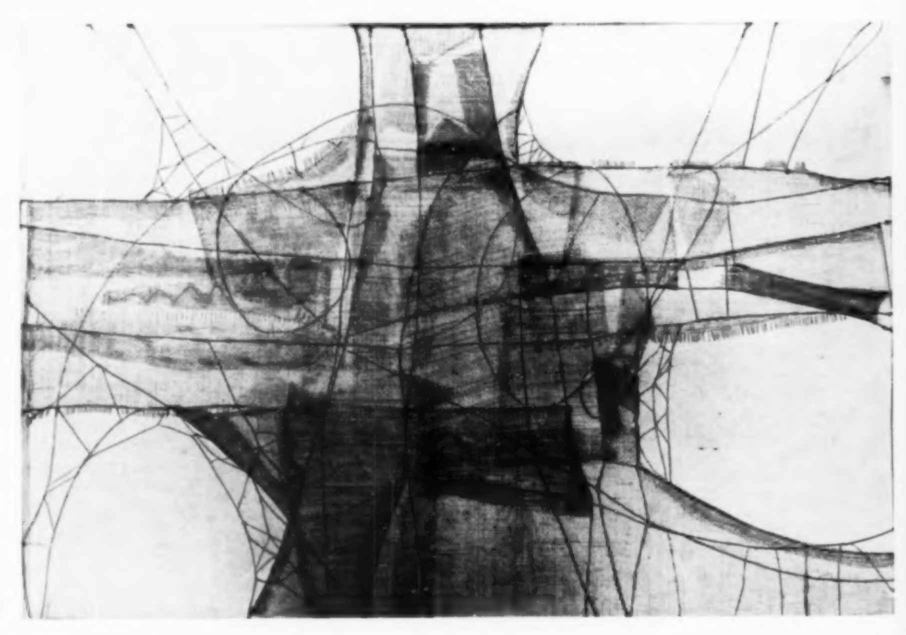
Vaquero Turcios

Vicente Vela, Bild, 1958





Antonio Saura, Marta, 1958

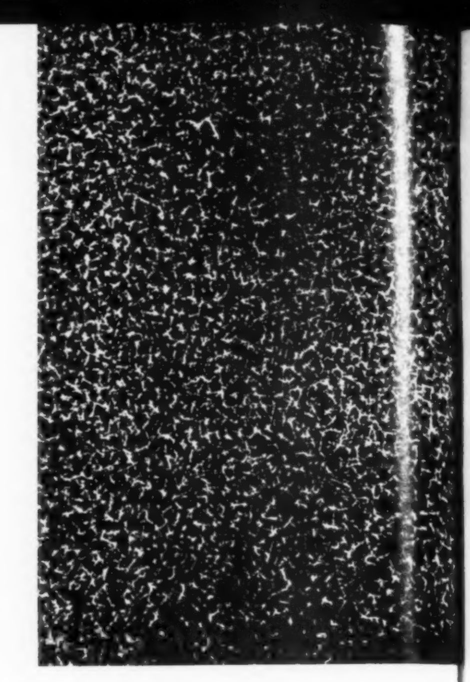


Manuel Rivera, Klare Komposition, 1958

Plastiksaal Eduardo Chillida



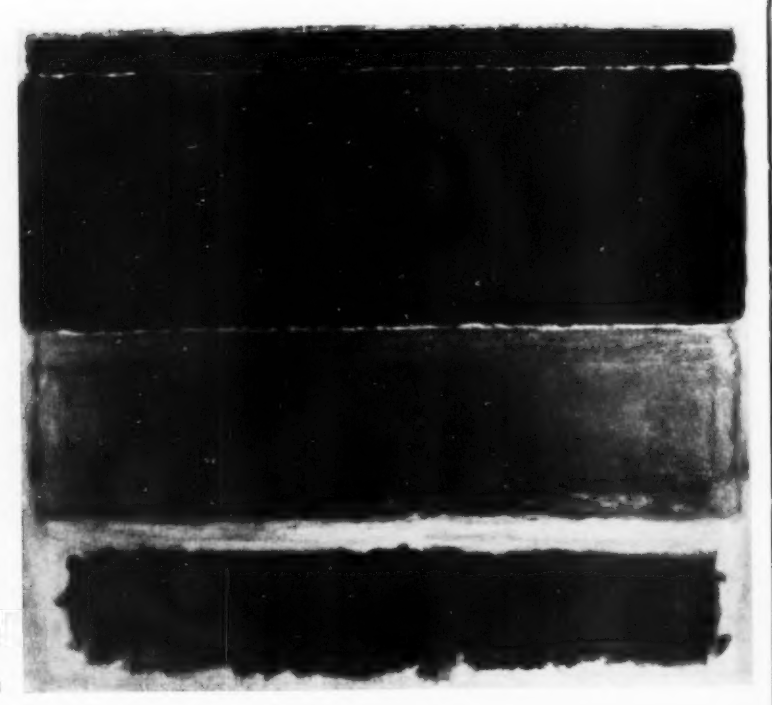


Mark Tobey, Night Sky, 1958

David Smith, Eisenplastik





Mark Rothko, Four Darks in Red, 1958

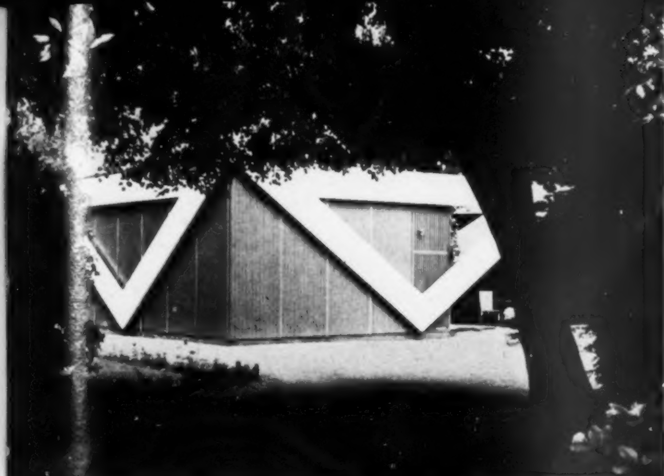


Seymour Lipton, The Cloak, 1952



Antoine Pevsner,
Bronzeplastik, 1946







Der finnländische Pavillon

FINNLAND

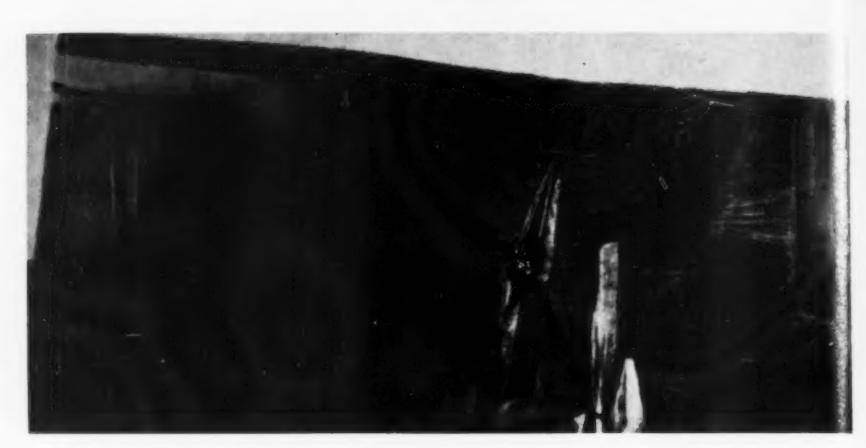


Unto Koistinen, Bildnis, 1957



JUGOSLAWIEN

Trsar Drago, Demonstranten II, 1958



Wolf Barth, Gegentum Magnum, 1957

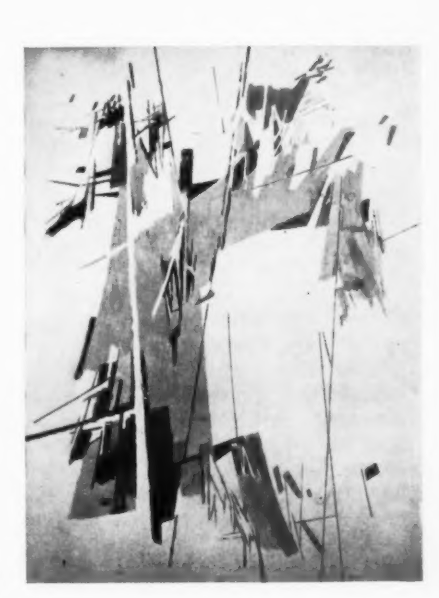
Max Bill, Konstruktion



Wilfrid Moser, Die Küste von Carrara, 1956



Fritz Glarner,
Relationen 80, 1954



Theo Eble, Das Fest, 1957

Max Bill vor dem Schweizer Pavillon am Tage der Eröffnung



Gustav Klimt, Der große Fischteich, 1916



Georg Ehrlich, Porträt Benjamin Britten

Striche überlagertem Grundriß. Von besonderer Kultur einer aus weißen Grundtönen entwickelten, zeichnerisch durchwebten Form sind die Bilder von Giuseppe Banchieri. In Fortsetzung des Automatismus von Hans Hartung hat Gianni Bertini ein eigenes zeichnerisches Vokabular dynamisch über die Fläche gespannter Linien und Fleckenrhythmen entwickelt.

Bei diesen jungen Malern handelt es sich nicht um Tachisten. Dem farbigen Impuls steht ein ebenso starker zeichnerischer zur Seite, der der Farbe Richtung und Halt verleiht. Reine Tachisten, Maler also, die jeder Artikulation aus dem Wege gehen, sind nicht sehr zahlreich vertreten. Sie beweisen gerade auf dieser internationalen Ausstellung die Unergiebigkeit eines Problems, das keine individuelle Lösungen gestattet.

Von einer allgemeinen Tendenz zur Raumdarstellung, die ein Kritiker glaubte beobachten zu können, kann allerdings wenig die Rede sein. Im Gegenteil ist die Fläche das Primat dieser Malerei. Sie wird nur von drittklassigen Romantikern, die die Abstraktion einem neuen Illusionismus gefügig machen wollen, in ihrem Wesen verletzt.

Bei den italienischen Plastikern der Jugend-Abteilung fallen Carlo Ramous' wuchtige Formblöcke und Francesco Somainis scharfe Schnittkanten hervorkehrende Eisengüsse auf.

Von den wenigen hier vertretenen Franzosen der jungen Generation ist Francois Arnal der ausgeprägteste. In dick aufgetragene Farbpaste spachtelt er ornamental zueinandergeordnete Rinnsale und Wannen, die bunt leuchtende Farben aufnehmen.

Bei den jungen Amerikanern fällt der skurrile Plastiker Richard Stankiewicz auf, der mit zusammengesuchten Schrotteilen im Geiste des Dadaismus bastelt.

Zwei Höhepunkte der Biennale sind gleichfalls im italienischen Zentralpavillon untergebracht: die große Übersicht über das Werk von Georges Braque und die Rückschau auf Wols. In nebeneinanderliegenden Räumen ausgestellt, repräsentieren beide Maler den Gegensatz zweier Welten. Trotz seiner Teilnahme an den Kunstrevolutionen dieses Jahrhunderts verkörpert Braque einen humanistisch bewahrenden Geist in der neuen Malerei, freilich jenseits eines Traditionalismus, der auf humanistische Klischees zurückgreift. Die Übersicht von den frühen, fauvistischen Landschaften bis hin zu den späten Variationen des Vogelmotivs zeigt die lyrische Haltung seiner Kunst. Die herbe, jeder Literatur abholde Strenge der kubistischen Zeit entkleidet diesen Lyrismus aller privaten Züge. Hier sind im Kontakt mit den Formproblemen Picassos die stärksten Werke Braques entstanden. Die spätere Gegenstands- und Naturpoesie greift immer wieder auf den Kubismus zurück, aber im Gegensatz zu Picasso weniger auf die innerste Struktur als auf die Ornamentik dieser Periode. Die ursprüngliche Breite des Werkes geht in den neueren Stilleben, Strandbildern und Blumenbildern verloren. Beträchtlich aber ist der äußere Zuwachs an herrlichen Farblithographien sowie Skulpturen und Plaketten von der Bildkraft frühzeitlicher Funde.

Wols dagegen verzehrt sich in nervösen und stürmischen, existenziell gestimmten Akten des Malens. Sein unabgeschlossenes Werk, in zwei Räumen vorzüglich präsentiert, hat der Malerei von heute starke Impulse gegeben. Es nimmt in einer kauzigen Gegenstandsdeutung, die sich von Klee herleitet, seinen Anfang. Wols eifert der Sensibilität von Linie und Farbe seines Vorbildes nach, ohne zunächst dessen genaue Organisation der Mittel zu erreichen. Hand in Hand mit seinem Interesse am Mikroskopischen geht dann eine freie und verfeinerte Handhabung der Linie (in den Radierungen besonders schlüssig). Die Farbe wird in feinsten Lasuren und Tupfern vorgetragen. Die amorphe Großform, durch die Farbe zusammengehalten, ist in ihrem Zellwerk von subtilem Sinn für Verhältnisse getragen. Berühren sich diese Bilder mit dem Frühwerk Kandinskys, so übertreffen sie dieses noch in der sensitiven Spannung zwischen feinstem Hauch und pastiger Verknotung der Farbe, zartestem und energischstem Duktus des Strichs. War Wols ein Tachist? Dem farbigen Impuls steht bei ihm ein ebenso starker zeichnerischer zur Seite. Er isolierte nicht, wie die Tachisten, das Problem der Farbe.

Ein besonders geschlossenes Bild von der jungen und jüngsten Generation bis hinauf zum Jahrgang 1934 vermittelt der spanische Pavillon. Voran, im Hauptsaal, Antonio Tàpies. Man hat ihm einen Preis der „David E. Bright Foundation", Los Angeles, in Höhe von 500 000 Lire zuerkannt. Tàpies zeigt 15 Bilder, alle in diesem Jahr gemalt. Wie Miró Katalane und mit diesem befreundet, liebt Tàpies eine hieroglyphenartige Zeichensetzung. Die Bezüge seiner sandigen Bilder zur Landschaft, zu zerbröckelndem Gestein, zu Mauerrissen geben ihnen ihre eigentümliche Doppelsinnigkeit. Modesto Cuixart folgt weitgehend Tàpies, zerwühlt die Oberfläche seiner Bilder zu Kraterlandschaften und überzieht sie mit einer Bronzehaut.

Eine radikale Abstinenz von der Farbe ist fast allen Künstlern dieses Pavillons gemeinsam. Oft genügt ihnen der Gegensatz von Schwarz und Weiß. Manole Millares durchspannt aufgerissenes, schwarz gestrichenes Sackleinen kreuz und quer mit Fäden und impastiert das Geflecht klumpig mit einer weißen Masse. Es entsteht eine effektvolle Aktion zwischen schwarzem Fond und einer grafischen, körperlich greifbaren Weißschrift. Antonio Saura bündelt schwarze Farbbänder zu furios bewegten, Hartung und Soulages zitierenden Kompositionen. Vicente Vela reguliert durch senkrechte Bahnen den sonoren Farbfluß seiner Bilder. Louis Feito ist der lyrischste unter diesen Neutönern der spanischen Malerei.

Ein kraftvoller Eisenplastiker ist Eduardo Chillida. Er setzt, ganz zum Abstrakten gewendet, die Reihe der spanischen Eisenbildhauer fort. Seine einfachen, wie Werkzeug geschmiedeten Skulpturen lassen dem Eisen seine Schwere. Chillida ist zweifellos begabt. Ob er aber den großen Preis der Stadt Venedig (1 500 000 Lire) zu Recht erhielt, ist eine offene Frage. Man erwartete mit gutem Grund, daß dieser Preis an Antoine Pevsner oder Max Bill fiele, die beide mit einem großen Teil ihres Werkes in den Pavillons ihrer Länder miteinander konkurrierten. Weniger zur Plastik als zur Sparte des Bastelns in der modernen Kunst gehören die in Rahmen gespannten Drahtgespinste von Manuel Rivera. Sie sind zu einem Feld klarer Beziehungen zwischen Linie, Struktur und Raum geordnet und überzeugen als originelle Beiträge zum modernen Bilddenken, das stets Auswege aus dem Herkömmlichen sucht.

Diese Fülle von jungen Begabungen überrascht in einem Land, dessen politische und gesellschaftliche Umstände einer Blüte der Kunst wenig günstig zu sein scheinen. Tatsächlich begegnen die jungen Spanier in ihrer Heimat fast nur großem Unverständnis. Zu mancherlei Künstlergruppen zusammengeschlossen, suchen sie sich mit Erfolg ihre Anerkennung im Ausland.

Ähnlich konzentriert wie der spanische wirkt der von Dr. Eberhard Hanfstaengl und Dr. Konrad Röthel unter entscheidender Mithilfe von Dr. F. L. Bayerthal eingerichtete deutsche Pavillon. Bei der Malerei herrscht gleichfalls das Stilkonzept der zeichnerisch durchfurchten Farbe vor. Kandinsky, dessen frühe Bilder aus der Sammlung Münter den Angelpunkt bilden, hat dieses Konzept bereits vorgegeben. 28 Bilder zeigen hier den Beginn der ungegenständlichen Malerei, ein eruptiver Beginn, der sich, wie der Fortklang dieser Bildform bei Cavael, Schumacher, Platschek zeigt, durchaus kein größeres Maßhalten auferlegt. Im Gegenteil sollte man bei dem revolutionären Atem dieser Bilder nicht über-

sehen, daß einige Formfragen, so die der Rückbeziehung aller räumlichen Wirkungen der Farbe zur Fläche, bei den Jüngeren oftmals besser gelöst sind. Manche Bilder, stellt man sich vor, sie wären heute gemalt worden, lassen unbefriedigt. Es ist aber wahrscheinlich, daß Kandinsky diesen, der Öffentlichkeit so lange verborgen gebliebenen Werken nicht die allererste Bedeutung beigemessen hat. Mancher Bildgedanke trägt den versuchenden Charakter, den der Titel „Improvisation" treffend charakterisiert. Farben und Linien huschen oft ziellos auf den Gründen. Das für die meisten Beschauer Erregende dieser Bilder ist ihre fauvistische Farbigkeit. Aber Kandinskys Eroberung lag nicht in seiner mit den Freunden des Blauen Reiter geteilten Farbe, sondern in dem Extremismus seiner abstrakten Formanschauung.

Die Farbskala der Jüngeren ist von vornherein enger. Dafür aber gestattet sie genauere Lösungen, sei es bei K. R. H. Sonderborg, der sich auf schwarz, weiß und rosa beschränkt, sei es bei Emil Schumacher, der in erdigen Grundtönen leuchtende, oft zu bengalische Farbsignale setzt, oder bei Hans Platschek, der aus einem einheitlich durchgehaltenen Farbgrund seine verschwimmenden Zeichenformen entwickelt. Neben der je persönlichen Einstellung zur Farbe tritt sondierend die unterschiedliche Materialität der Bilder. Neben Schumacher ist bei Wilhelm Wessel die Materie beherrschendes Moment. Beide Maler vermeiden das Schönfärben. Die sinnliche Wirkung vollklingender Farbe wird hier in einem langwährenden Prozeß der Überarbeitung abgeschnürt. Bei Schumacher gewinnt die Farbe dabei durchprägte Substanz. Wessel treibt sie dagegen oft ins schlackenhaft Verquälte. Sonderborgs zeichnerische Verve, mit der er die auf Plastic-Gründen aufgesetzte Farbe auskratzt, bleibt ganz in der Kontrolle des Malers. Ebenso Fred Thielers zeichnerischer Rapport, der mit den hier gezeigten Bildern, wie schon auf der deutschen Künstlerbund-Ausstellung, zu sehr in den Sprachbereich Sonderborgs gerät. Da er seinen eigenen Stil doch längst gefunden hatte — warum? Auch für Rolf Cavael ist der Grafismus eine ebenso wichtige Aufgabe wie die Farbe, die in den wattig aufgelockerten Gründen aber nicht ihre stärkste Wirkung erreicht.

Diese auf Münchener Künstler konzentrierte, also lokal gefärbte Auswahl deutscher Maler, die man in einer Ausstellung in München unter dem unglücklichen Titel „aktiv-abstrakt" zusammengefaßt hat, berücksichtigt nur eine Seite der deutschen Kunst von heute. Die andere, hauptsächlich in Düsseldorf wirksame Kräftegruppe hat man übergangen.

Die Plastik ist weniger günstig präsentiert. O. H. Hajeks „Raumknoten" mit ihren malerisch aufgebrochenen Materialwirkungen korrespondieren den Bildern, was aber kein Grund ist, sie so dicht vor den Wänden zu placieren, daß sie dem Betrachter nur eine Seite darbieten. Man hat diese Plastiken hier einer dekorativen Funktion untergeordnet, so daß ihr der Umraum fehlt. Dennoch entfalten Hajeks Bronzen vor der Wand den hohen Reiz ihrer Silhouette und Oberfläche. Fritz Koenigs archaisierende, im Gegenständlichen bleibende Plastiken fügen sich der Auswahl am wenigsten ein. Es wäre notwendig gewesen, sie von den Bildern und übrigen Plastiken abzusondern. Deutschland hat der religiösen Kunst einen besonderen Raum gewidmet. Die Abteilung fällt aus dem Konzept der Gesamtschau völlig heraus. Es wäre besser gewesen, man hätte die Sakralkunst aller Länder — hier durch Karl Schmidt-Rottluff, Werner Gilles, Johanna Schütz-Wolff, Heinrich Kirchner, Hans Mettel, Hans Wimmer, Otto Pankok, Fritz König vertreten — in einer internationalen Sonderabteilung zusammengefaßt. So ist ein Vergleich erschwert, und die religiöse Kunst gerät auf dieser Biennale, trotz größter Gelder, die man für sie ausgeschüttet hat, in eine auffallende Isolierung. Fritz König erhielt einen Preis für religiöse Kunst in Höhe von 500 000 Lire, Karl Schmidt-Rottluff einen Preis von 200 000 Lire.

Dem guten Auftreten der deutschen Kunst, das seinen Eindruck bei ausländischen Kritikern nicht verfehlte, wäre ein Sonderkatalog angemessen gewesen, wie ihn die meisten Länder freigiebig verteilten. Deutschland hat sich mit der Herausgabe eines schmächtigen Prospektes, in dem jede dokumentarische Angabe fehlt, nicht eben überanstrengt. Wenn selbst im Franco-Spanien Gelder für die günstige Präsentation der modernen Kunst des Landes verfügbar sind, sollte das wirtschaftlich so gut gepolsterte Westdeutschland nicht zurückstehen. Ähnlichen Anlaß zur Kritik gibt die geringe Bemühung der deutschen Abteilung, dem guten, für die Anerkennung deutscher Kunst im Ausland so wichtigem Gespräch, das sich an den deutschen Pavillon in der Woche der Vorbesichtigung für die Presse geknüpft hatte, auf gesellschaftlichen Veranstaltungen, wie sie die großen Empfänge der Amerikaner, Engländer Franzosen darstellten, Nahrung zu geben. Versäumte Gelegenheiten, die man deshalb anführen muß, weil der internationale Stand der deutschen Kunst trotz der Erfolge des Expressionismus immer noch angezweifelt wird.

Der amerikanische Pavillon wartet mit einer großen Kollektion von Bildern Marc Tobeys auf. Tobey erhielt verdienterweise den Preis der Stadt Venedig für Malerei. Im Hintergrund dieses auf kleinere Formate beschränkten Werkes steht Klee und die ostasiatische Pinselmalerei. Die Farbe weicht selten von graublauen, weiß durchäderten Mischungen. Aber auf dieser schmalen Skala ist Tobey ein Meister des Subtilen, der vieles, was sich in Amerika auf meist bunten Riesenformaten als „action-painting" gebärdet, bedeutungslos erscheinen läßt. Auf einigen Bildern aus jüngerer Zeit breitet Tobey seine „weiße Schrift" zu unbegrenzten Strukturgeweben aus. Die Schönheit des Transluziden verliert sich hier in der Tapete.

Mark Rothkos Bilder — ihre Flächenausdehnung scheint dem superlativischen Geist Amerikas zu huldigen — leuchten in heftigster, plakativer Farbigkeit. Der Neonlichteffekt dieser Leinwände läßt die Farbe suggestiv aus der Fläche in den Raum treten, entschädigt aber nicht ganz für die formale Armut der wie Backsteine aufeinandergestapelten Rechteckformen.

Bei den Bildhauern zeigt die Übersicht über das Werk von Seymour Lipton einen Metall-Plastiker von entschieden persönlicher Handschrift. Die Schalenformen dieser Skulpturen streifen gelegentlich das Monströse. Neben Liptons surrealistischen Folterwerkzeugen stehen aber auch knappe, auf einfachste Raumumhüllung bedachte Werke. Einen interessanten Beitrag zur amerikanischen Plastik stellt auch David Shmith, der sich experimentierfreudig, aber zu spielerisch in vielen plastischen Möglichkeiten umsieht.

Wie vor zwei Jahren ist auch diesmal die Attraktion des englischen Pavillons die Plastik. Auf Lynn Chadwick folgte Kenneth Armitage, wie jener ein Plastiker ersten Ranges. Er geht, darin mit seinem Landsmann Butler verwandt, von der menschlichen Figur aus, die er zu Phantomen umbildet. Aus massig runden oder zur Scheibe abgeflachten Körperformen recken sich in eindrucksvollem Kontrast dürre Extremitäten.

Einer ebenfalls flachen, gewalzten Gegenstandsform bedient sich der Maler William Scott. Seine ein paar alltägliche Dinge gruppierenden Stilleben haben in der Ding-Poesie eines Morandi und in dem Primitivismus eines Dubuffet ihre Entsprechung. Der warme Gesamtton seiner Bilder verrät sichersten Farbgeschmack, dessen ästhetizistische Wirkungen von Scotts bäuerlich derber Handschrift meist, aber nicht immer abgefangen werden.

Gegen die motivliche Sparsamkeit dieser Malerei sticht die Druckgrafik von S. W. Hayter ab. Dieser Maler beherrscht alle Möglichkeiten der Radierung, setzt aber auf seinen Blättern zu viele Mittel gleichzeitig ein. Die Resultate sind in ihrer Linien- und Strukturmannigfaltigkeit verwirrend. Auch die Verbindung von gegenständlichen und ungegenständlichen Formen auf einem Blatt trägt wenig zur stilistischen Einheit bei. Ohne Zusammenhang mit der Grafik gießt Hayter auf seinen Ölbildern einen ungezügelten Farbstrom aus.

Verraten England, Amerika, Spanien, Deutschland ein Konzept bei der Zusammenstellung ihrer Künstler, so steht man kopfschüttelnd der Auswahl des französischen Pavillons gegenüber. Auf dem Präsentierteller des Hauptraumes ist — auf bronzierten Sockeln wie Plastik des 19. Jahrhunderts mit musealer Korrektheit postiert — eine gute Auswahl der absoluten Plastik Antoine Pevsners untergebracht. Diesem Pionier der modernen Skulptur hätte man eine bessere Umgebung gewünscht. Im anschließenden Raum liefert der Maler Raymond Legueult Schulbeispiele eines französischen Geschmacks, der das beste Vorbild Bonnards und Vuillards zu öder Salonmalerei verkitscht. Nicht viel besser schneidet André Masson ab, der einmal allen Stilen gehuldigt hat, ohne sich in einem einzigen wirklich zurechtzufinden. Edouard Pignon löst mit klobiger Malerfaust die expressionistischen Stilelemente Picassos in illustrative Formeln auf.

Im Pavillon der Schweiz zeigte sich die den verschiedensten Angriffen ausgesetzte Plastik Max Bills in ihrem unnachgiebigen Purismus. Seine an der Grenze zwischen Kunst und Technik angesiedelten Gebilde, seit Jahrzehnten dem Ziel ihrer peinlichen Reinheit treu, beeindrucken durch ihre konsequente und lapidare Form. Es sind weniger raumsammelnde und -fugierende Skulpturen als mathematische Arabesken von makellosem Gewichtsausgleich. Der Konstruktivismus hat in der Schweiz eine breite Gefolgschaft. Theodore Bally, Camille Graeser, Richard P. Lohse und Fritz Glarner vertreten ihn hier auf der Biennale, wobei Glarner am ehesten dem dekorativen Verbrauch dieser Ausdrucksmittel aus dem Wege geht. Freiere, nicht nur dem Lineal verpflichtete Lösungen zeigen Max von Mühlenen, Theo Eble und Pierre Terbois. Im gänzlich Dekorativen bleiben Charles-Francois Philippe, Leo Leuppi und Jaques Berger. In den Bildern Walter Bodmers, den man als Plastiker kennt, treffen sich unvereinbare Gegensätze von verknäuelter Linie und farbiger Schraffur. Von kräftigem Bildbau und reicher Stofflichkeit sind die Bilder von Wolf Barth. Wilfred Moser präsentiert einen Tachismus von farblich hohem Reiz. Die Rückschau auf die frühen Aquarelle von Louis Molliet, der im Frühjahr 1914 zusammen mit Klee und Macke in Kairouan malte, hinterläßt keinen günstigen Eindruck. Sie zeigen Molliet ganz abhängig von seinen beiden Freunden.

Belgien hat einen starken Plastiker, Roel D'Haese, vorgeschickt. Seine meist mittelgroßen Bronzen gehen vom Figürlichen aus, das zu klumpigen, aber nie willkürlichen Formballungen umgeschmolzen wird. Sensibel sind die linearen Konstruktionen des Malers Roger Dudant, die Landschaften mit Telegraphenstangen andeuten, und des Graphikers J. Lismonde. Ganz schwach tritt Holland in Erscheinung. Hier fällt nur die Plastik von Henri J. M. Zeeruns ins Auge.

Österreich zeigt eine bedeutende Übersicht über das Werk von Gustav Klimt, dem Hauptmeister des Wiener Jugendstils. Wäre dieser Maler nicht in das vom Pathos zur Arabeske getragene Lebensklima des Fin de siècle hineingeboren, hätte seine Kunst wahrscheinlich eine noch größere Spannweite erreicht. Der Symbolismus seiner ornamentalen Kompositionen berührt heute nicht mehr. Um so stärker wirken die Porträts und einfachen Landschaftsbilder. Von diesen Werken führt eine direkte Brücke zu Munch und Ensor. Jenseits aller Theatralik beweist sich hier Klimts einzigartige malerische Begabung. Kaum ein neuzeitlicher Maler hat wie er als feinsten Farbflaum die Epidermis malen können. Es wäre interessant gewesen, in diesem Zusammenhang die junge, von Klimt nicht unbeeinflußte abstrakte Malerei Österreichs zu zeigen. Statt dessen bietet man traditionelle Kunst oder halbgegenständliche Malerei aus zweiter Hand an, u. a. die klassizistisch empfundenen Porträts und Tierdarstellungen des in England erfolgreichen Bildhauers Georg Ehrlich.

Auch Japan zeigt hauptsächlich Künstler, die die traditionelle Bildauffassung ihres Landes fortführen wollen — mit untauglichen Mitteln. Viel mutiger treten Polen und Jugoslawien hervor. Insbesondere die jugoslawische Kunst hat in den letzten Jahren eine erstaunliche Wendung zur westlichen Moderne genommen, Krsto Hegedusic in seiner klar vereinfachenden Dingdarstellung, Gabrijel Stupica in seinen an Picasso orientierten, höchst kultiviert gemalten Abstraktionen, Edo Murtic in farbfrohen ungegenständlichen Bildern und der Plastiker Drago Trsar mit Bronzen aus mutiplen, aneinandergestaffelten Formen, die mit einer beachtlichen bildnerischen Potenz an die jüngsten Entwicklungen in der Plastik anschließen.

Länder wie Südafrika, Ceylon, Indien, Australien, zeigen in erster Linie Werke, die den Verfall der Folklore sichtbar machen. Ähnlich ist die Situation in Griechenland, in der arabischen Republik, Rumänien und der Tschechoslowakei. Eigene Antriebe sind in Mexiko, Venezuela, Finnland, Dänemark und Israel spürbar, das in den großen Bildern des hervorragenden Klee-Nachfolgers Ardon Mordecai mit den europäischen Leistungen Schritt hält.

Die UdSSR veranschaulicht, wie schon vor zwei Jahren, wieviel menschliche Arbeitskraft sich in heroischem Kitsch investieren läßt.

Klaus J. Fischer

Deutscher Künstlerbund 1958

Als Gast der Stadt Essen hat am 17. Mai der deutsche Künstlerbund in den Glashallen an der Gruga seine achte Ausstellung eröffnet. Der von Graf Harry Kessler 1904 ins Leben gerufene, von den Nationalsozialisten 1936 verbotene, von Karl Hofer 1950 neu begründete Künstlerbund bekennt sich im Sinne seines Urhebers zur unbedingten Freiheit der Kunst. Bei der Auswahl der Werke läßt er sich vom Qualitätsprinzip leiten. Regionale, lokale oder persönliche Interessen beeinflussen ihn nicht, den verschiedenen Richtungen gegenüber verhält er sich vorurteilslos. Besondere Verdienste erwirbt er sich um den Nachwuchs, der auch auf der diesjährigen Ausstellung in breiter Front Einzug gehalten hat und eindeutiger noch als im Vorjahr als vorherrschende Tendenz im Kraftfeld der Gegenwartskunst den Trend zur chiffrierten Emotionalität erkennen läßt, besonders bei jenen Malern, die man summarisch als Tachisten zu bezeichnen übereingekommen ist. Unter ihnen fand bisher die meiste Anerkennung Emil Schumacher — nicht zu verwechseln mit dem gleichfalls vertretenen Ernst Schumacher, der in einen ganz anderen Zusammenhang gehört. Auf Emil Schumachers Bildern spielt diesmal die Struktur eine größere Rolle als die Farbigkeit. Dies gilt auch von Bernard Schultze, der wie immer Tiefenräumlichkeit suggeriert, und vor allem von Karl Fred Dahmen, dessen Gemälde „Tellurische Konsistenz" sowohl durch seine Riesenausmaße, wie auch durch seine eigenartige Mischtechnik die Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Ob dieses monumentale Format innerer Notwendigkeit entspricht? Ich

möchte diese Frage nicht mit einem bedingungslosen Ja beantworten. Natürlich besteht bei den feinmaschigen, oft monochrom wirkenden Malflächen der „Strukturellen" die Gefahr des Übersehenwerdens, und es ist wahrscheinlich, daß sie dagegen die großen Formate aufbieten. Der Gefahr des Übersehenwerdens hat sich mit wahrer Selbstverleugnung Klaus Jürgen Fischer ausgesetzt, dessen allzu verhaltene, von malerischer und graphischer Sensitivität zeugenden „Bilder ohne Titel" erst in Nahsicht zur Geltung kommen. Klaus Jürgen Fischer, geboren 1930, zählt wie der gleichaltrige Dietmar Lemcke zu den noch nicht Dreißigjährigen, also zu den Jüngsten. Aber während Fischer ein Vertreter der ungegenständlichen Malerei ist, hält Lemcke in seinen holländische Motive verwertenden Bildern an der Gegenständlichkeit fest, wobei er sich als höchst begabter Nachfolger Max Beckmanns erweist. Auf der polar entgegengesetzten Altersstufe befinden sich der achtzigjährige Walter Helbig und der gleichfalls 1878 geborene Wilhelm Schmurr, dieser ein gegenständlicher Naturlyriker, jener trotz Patriarchenalters stilistisch im Lager der expressiv abstrakten Jugend stehend. Stil ist also keineswegs, wie Wilhelm Pinder meinte, unentrinnbares Generationsschicksal.

Ernst Wilhelm Nay, als Gast in den Künstlerbund, den er vor Jahren grollend verließ, wieder zurückgekehrt, zeigt sich mit seinem Bild „Mit saturnischem Rot" auch diesmal als ein von starken Farbklängen faszinierter und durch sie faszinierender Maler. Unter den Lackbildern Hans Kuhns wirkt die Komposition „Kreuz und Lebenszeichen" am suggestivsten. Mit vier farbig vibrierenden Gemälden ist Hann Trier glücklich vertreten: er nennt sie „Mapalé III", „Cumbia VI", „Seguiriya I", „Seguiriya II". Warum diese enigmatischen Titel, die die Bilder noch mehr verschlüsseln? Bei Fritz Winter nehmen die einst bei Hans Hartung aufgetauchten, dann von Soulages und Schneider annektierten schwarzen Balken und Klötze immer mehr überhand. Auch in Georg Meistermanns diesmal feierlich schweigsamen Bildern kommen sie vor. Schwarz bevorzugt auch Rupprecht Geiger, bei dem man von einem magischen Konstruktivismus sprechen möchte. Die Konstruktivisten pur sang, die am anderen, am rationalen Pol der ungegenständlichen Kunst stehen, haben auf der Ausstellung in Otto Ritschl, Hildegard Stromberger und Joachim Albrecht ihre Repräsentanten. Der dreiundsiebzigjährige Ritschl mildert die geometrische Strenge durch Farbigkeit, während sich Albrecht und Stromberger auch im Farbigen asketisch verhalten. Heinz Trökes verleugnet als Maler nicht den geborenen Zeichner. Seine Bilder wirken aus der Ferne wie Seidenstickereien auf weißem Grund, in der Nähe wie mit Buntstiften gestrichelt. In der Sonderausstellung „Handzeichnungen" begegnet uns Trökes nochmals; seine vier Flo-masterzeichnungen beweisen ihn als Meister der Feder, der er schon in seinen surrealistischen Jahren gewesen ist. Ernst Geitlinger und Hal Busse, mir von früher her als figurative Maler in guter Erinnerung, haben die Figur aufgegeben; ich möchte behaupten, zu ihrem Nachteil. Hingegen bleibt H. A. P. Grieshaber in seinen großzügigen Farbholzschnitten seiner Technik und dem aus ihr entwickelten Stil treu. Dasselbe läßt sich von Rolf Nesch sagen, dessen Metalldrucke bekunden, daß er nichts von seiner Experimentier- und Spielfreudigkeit eingebüßt hat.

Es ist dem Chronisten leider nicht möglich, alle Künstler zu erwähnen, doch möchte er noch auf zwei jüngere Begabungen hinweisen, die ihren Geschmack an französischen Vorbildern geschult haben, auf Waldemar Epple und Rudolf Mauke. Unter den Gegenständlichen sind die meisten aus München, wie der jetzt in Berlin tätige Urmünchner Adolf Hartmann, der mit derselben grauen Melone durch die Ausstellung ging, die sein Selbstporträt zeigt. Thomas Niederreuthers robust malerisches Temperament bewährt sich in zwei Landschaften und besonders in der funkelnden „Maria della Salute". Babs Englaender, die früher in Tierzeichnungen Gutes geleistet hat, kokettiert in ihren holländischen Bildern nicht ohne Charme mit der Laienmalerei. Ernst Schumacher fand diesmal seine Motive in der spanischen Landschaft, deren Austerität die kubisch verfestigte Formsprache seiner Bilder bestimmte. Max Ernst entzückt unser Auge mit zwei farbig delikaten Bildchen und drei Bleistiftzeichnungen. Er besitzt bereits klassischen Rang, der auch Hans Purrmann zukommt, diesem Siegelbewahrer der peinture. Neben seinen leuchtenden Bildern steht sein von Karl Hartung meisterlich modellierter Kopf in Terrakotta. Im Bezirk der Bilder hat man diesmal nur wenige Plastiken aufgestellt, wie die knieende Figur „Eos" von Toni Stadler, das reife Werk eines Bildhauers, dem Griechenland zum Erlebnis wurde, und die für ein Gymnasium bestimmte Athene-Statue von Heinrich Kirchner, der mit ihr ebenfalls dem Geist Griechenlands huldigt. Die übrigen Plastiken sind fast alle in einer getrennten Abteilung zusammengefaßt, wo sie sich allerdings gegenseitig etwas bedrängen. Unter den jüngsten Bildhauern beweist der einunddreißigjährige Otto Herbert Hajek, der zuerst mit figurativen Schöpfungen sakralen Charakters hervortrat, auch in seinen korallenstockartigen abstrakten Gebilden, die er „Raumknoten" nennt, seine starke Begabung. Ihm verwandt ist Emil Cimiotti, der zuletzt beim „jungen westen" den Preis für Bildhauerei gewann. Zum begabten Nachwuchs unter den Plastikern zählt auch Brigitte Meier-Denninghoff, deren wie Orgelpfeifen in die Höhe strebende Stabreihen einem gotischen Formempfinden nahekommen. Beachtenswert sind ferner die Plastiken von Priska von Martin und Wilhelm Loth, die beide dem Gegenstand treu bleiben, ihn aber zu echt plastischer Gestalt verdichten.

Wer für die Kammermusik der Handzeichnung empfänglich ist, den erwarten in der Sonderausstellung „Handzeichnungen" erlesene Genüsse. Hier sind die Zeichnungen von Heinz Battke, Joseph Hegenbarth, Werner Heldt, Dietmar Lemcke, Willi Müller-Hufschmid und Karl Hartung besonders hervorzuheben. L. Z.

Pariser Kunstbrief

Mai:

Zu den Überraschungen dieser Kunstsaison gehörte die große Gedächtnisausstellung für Kupka, die das Musée d'Art Moderne für den im vergangenen Jahr fast 86jährig verstorbenen Maler veranstaltet hat. In Böhmen geboren, ist er nach Studien in Prag und Wien schon 1894 nach Paris gekommen, wo sein gesamtes künstlerisches Lebenswerk entstanden ist. Auch wenn ihn die historischen Darstellungen der Kunst unseres Jahrhunderts übereinstimmend unter den Pionieren der Malerei aufführen, hat man sich angesichts der etwas erstarrten, dekorativen Malerei seiner letzten Zeit kaum vorstellen können, wie kühn und schlagend die Frühwerke noch wirken. Kupka ist ohne den Umweg über den Kubismus von einer neo-impressionistischen Malerei direkt zur ungegenständlichen übergegangen. Von den „Nocturnes" von 1910—11, die nächtliche Lichteindrücke in regelmäßige Farbfelder umsetzen, ist es nur ein Schritt zu den Vertikal-Kompositionen aus rein geometrischen Flächen. Daneben setzen gleichfalls um 1911, schon vor Delaunay, die „Disques" ein, Kompositionen aus rotierenden Scheiben in chromatischen Farbstufungen. Sie stützen sich auf ein lineares Gerüst von mathematischer Strenge, das Kupka bald hernach gliedert und erweitert, um so erstaunliche Raumkonstruktionen von unbestimmter, farbig vibrierender Tiefe und Weite zu gestalten. Die künstlerische Selbständigkeit hat jedoch nicht lange vorgehalten, es folgen im weiteren Perioden, die deutliche Abhängigkeit von anderen bestehenden abstrakten Richtungen verraten. Zu Ende der 20er Jahre entstehen Maschinenbilder, die an den „Purismus" von Jeanneret und Ozenfant gemahnen, mit Rädern und Kolben, die bei Kupka jedoch nicht in statische Flächenbeziehungen gebracht sind, sondern sich in dynamischer Kreisung verzahnen. Bald danach gleicht sich seine Malerei der neoplastizistischen an, von deren Ver-

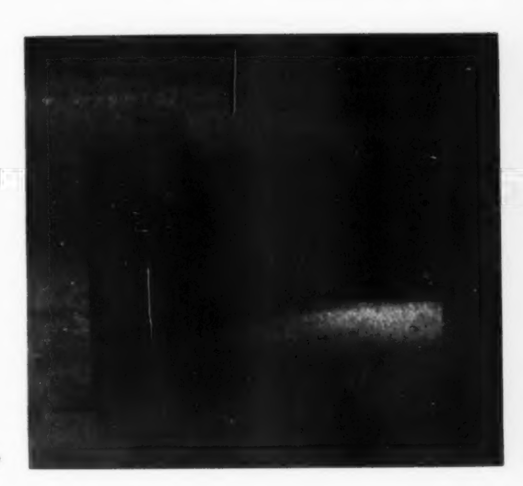


Max Ernst, Muschelblumen, 1956



Fred Thieler, W. Th. 57

DEUTSCHER KUNSTLERBUND 1958



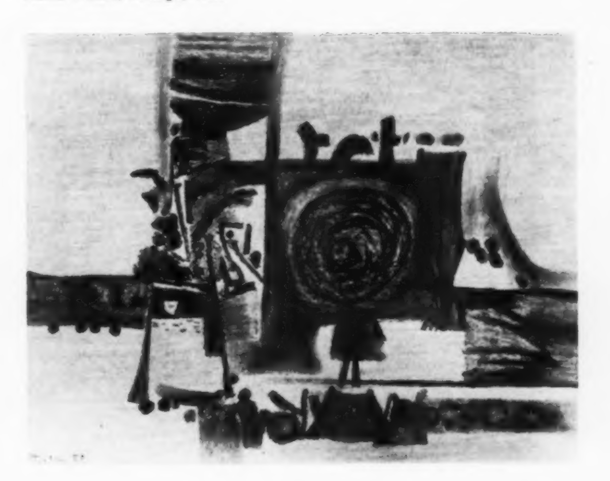
Rupprecht Geiger, O. E., 1957



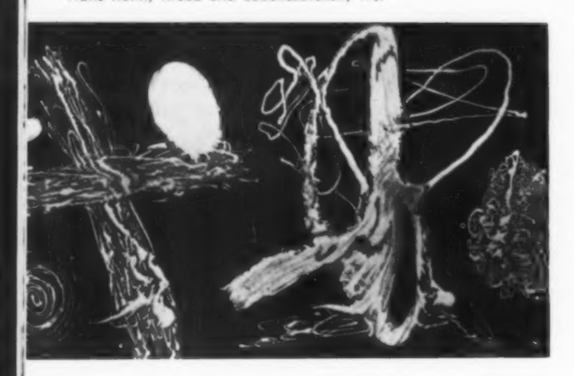
Hann Trier, Seguiriya I, 1957



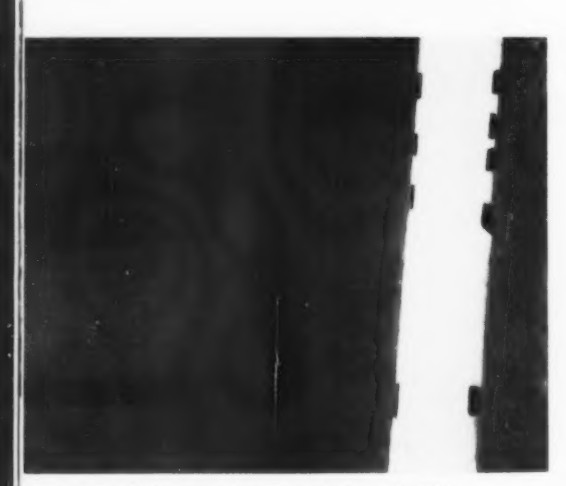
Heinz Trökes, Anlage, 1958



Hans Kuhn, Kreuz und Lebenszeichen, 1957



Rolf Nesch, Witwe



Georg Meistermann, Variation zu Rot: Weiß, 1958

Fritz Winter,
Komposition vor Rot, 1958



Hans Purrmann, Graues Haus am Hafen, 1957

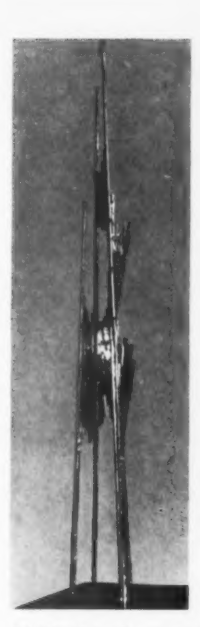


Babs Englaender, Amsterdam, 1957





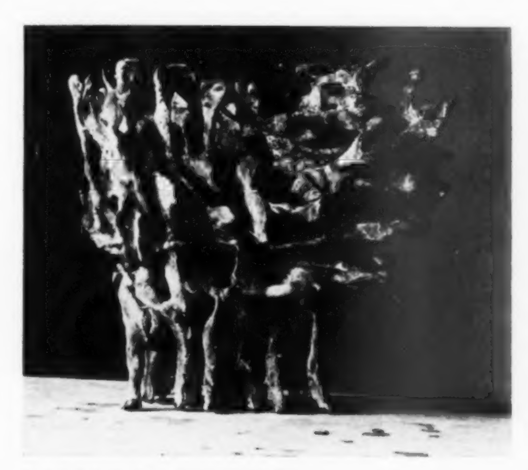
Toni Stadler, Eos, 1958



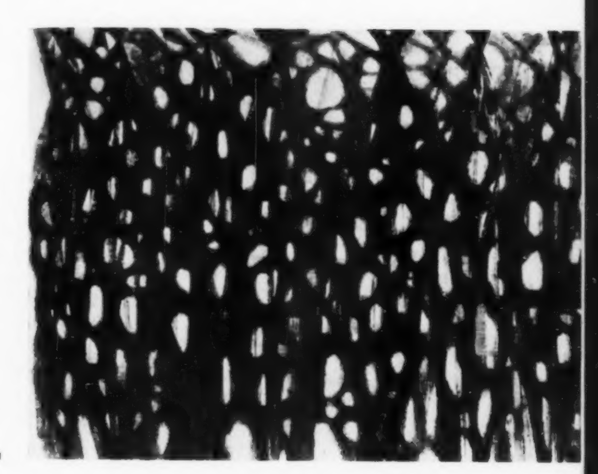
Brigitte Meier-Denninghoff, Entfaltung, 1956



Wilhelm Loth, Büste, 1957



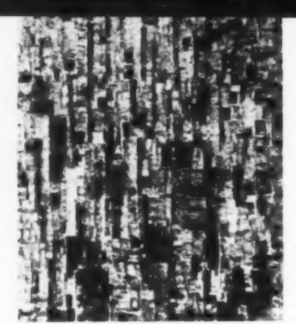
Emil Cimiotti, Figurengruppe, 1958



Karl Hartung, Komposition



Musée d'Art Moderne: Kupka



Galerie J. Massol: Jean Cortot



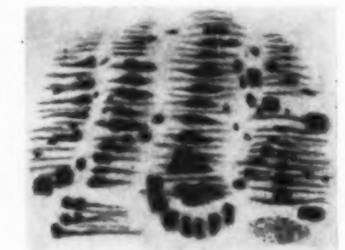
Galerie Legendre: Chavignier



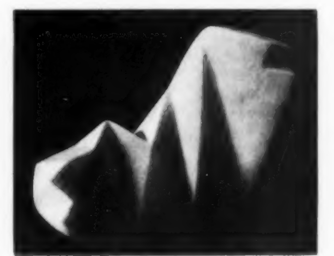
Galerie Stadler: Delahay



Galerie A. Schoeller: Guiton Knoop



Galerie de France: Music



Galerie L. Carré: Emile Gilioli

AUSSTELLUNGEN in PARIS und ZÜRICH



Sammlung Bührle: Seurat, Studie



Kunsthaus Zürich (Erweiterungsbau)



Sammlung Bührle:
Toulouse-Lautrec, Messaline, 1901

Sammlung Bührle: Van Gogh, Blühender Kastanienzweig

Sammlung Bührle: Vuillard, Im Salon von Mme. Aron





Sammlung Bührle:
Versuchung des hl. Antonius, um 1867/70

Sammlung Bührle: Léger, Mona Lisa mit Schlüsseln, 1930



tretern ihn besonders van Tongerloo beeindruckt zu haben scheint. In den letzten Jahrzehnten gewinnt eine Neigung zu arabeskenhafter Ornamentik die Oberhand, in der Reminiszenzen des Jugendstiles wiederkehren, von dem er am Ausgangspunkt seiner Entwicklung in der figurativen Malerei bestimmt worden war.
Zählt Kupka zu den Vorvätern der heutigen Generation, so erkennt diese Fautrier als einen ihrer direkten Führer an. Über ihn hat soeben André Verdet in der Edition Falaize ein Album veröffentlicht, das in 20 ausgezeichneten Farbtafeln einen guten Überblick über sein Werk gewährt. Zu seinem Erscheinen veranstaltete René Drouin, der zu den ersten Entdeckern Fautriers gehört, in seiner Galerie eine Ausstellung von Gouachen und Tuschzeichnungen, die gleicherweise den Weg verfolgen ließen, der schon 1928 die Bahn des „Informellen" eingeschlagen hat.
Über alles, was in unseren Tagen zwischen den Polen von Kupka und Fautrier seinen Platz hat, konnte man sich im Salon de Mai orientieren. Neigen die eingeladenen und zum Teil selbst die uneingeladenen Künstler dazu, im Rangstreit der verschiedenen Pariser Salons diesem die Krone zu geben, so sind Besucher und Kritiker einig darin, daß seine Organisatoren sich in Anordnung und Hängung gut ein Beispiel an den Konkurrenten nehmen könnten. Beim Durchgang durch die vordere Saalflucht prägte sich nicht allzu viel Bemerkenswertes ein: ein Lanskoy in seiner starken und klaren Farbigkeit, und ein großes Bild von Huguette Bertrand neben einem ziemlich matten Poliakoff. Enttäuschend von den großen Namen auch Villon und Vieira da Silva, erfreulich hingegen ein sehr sensibler Singier und von den abstrakten Malern gegenständlicher Inspiration die Landschaften von Zanartu und Cottavoz, die der eine in das bewegte Spiel dunkler Linien, der andere in die feste Struktur eines kompakten Farbmosaiks umsetzt. Unter den Getreuen der streng konstruktivistischen Richtung ist Deyrolle der verlorene Sohn, der das beste, poetischste Erbe an sich gerissen hat. Bei den Surrealisten überragte wie immer Max Ernst, während man Malerinnen wie Leonor Fini und Dorothea Tanning zum mindesten weder Fantasie noch maltechnische Könnerschaft absprechen kann. Der Preis des geschmacklosesten Bildes gebührte Hélions „Pflug", das einer süßlichen Romantik frönt, die von zuständiger Seite als sozialer Realismus bezeichnet wird.
Einheitlicherer Geist herrschte in den hinteren Räumen dieses Salons, in denen die verschiedenen Abarten der heutigen abstrakten Malerei zur Geltung kamen, die sich in Paris mehr und mehr mit gewissen Galerien verknüpfen. — In den Kabinetten war die Malerei eines gepflegteren, intimeren Genres vereinigt, mit der persönlichen Note, die ihr Fink, Lagage, Debré, Moser, Marie Raymond etc. geben. In lebendiger Farbigkeit trat Garbell mit seiner „Falaise" hervor, stärker und eindrucksvoller in der weitgehenden Transponierung des landschaftlichen Vorbildes als das, was in seiner Sonderausstellung bei Pierre Loeb zu sehen war. In der Wandelhalle breiteten sich die großen Formate eines extensiveren Charakters aus, der sich ebensowohl im Überschwang der Mittel wie im asketischen Verzicht ausdrücken kann. An den Gegenpolen standen sich hier etwa die Bilder von Lutka Pink und von Marcelle Loubchansky gegenüber, das eine ein Stück Mikrokosmos voll wimmelnden Lebens, das andere von intensivem Rot gefüllt, das sich zu den Ansätzen zeichenhafter Kurven zusammenzieht. Im ungeklärten Zwischenland weckten die „Images d'images" von Claude Georges Interesse, von solidem Formgerüst, das in den fahlen Farbtönen jedoch alle reelle Substanz verliert. Nicht sehr glücklich hatte Corneille seine Einsendung gewählt, wenn dahinter auch vielleicht der Wunsch stand, einen noch unerprobten Versuch zur Diskussion zu stellen. Von der auf kein Rezept festgelegten Vielfalt seiner Ideen war in der Ausstellung der Gouachen in der Galerie Legendre ein besserer Eindruck zu gewinnen.
In der Gruppe derer, die im Wunsch nach Befreiung von allen konventionellen Fesseln auch „Leere und Dunkelheit ertragen können", von Julien Alvard in der Galerie Kleber präsentiert, verteidigten neben Loubchansky — hier mit einem Bild in gewagtem Rosa — und Degottex auch Benrath und Laubies das Recht der Jungen gegenüber Vorgängern wie Tobey, Fautrier, Michaux u. a.. Auf den gemeinsamen Nenner des „Informellen" gebracht, waren hier Werke recht verschiedener Absicht und Ausführung vereinigt, die kaum alle im gleichen Maße ernst zu nehmen sind. Prinzipiell hätte in diesem Kreis auch Dalonzo Platz finden können, der in der Galerie Schoeller eine Reihe von Bildern zeigte, zu denen ihn ein Gemälde von Turner angeregt hat. Aus bewegtem, weißem Farbgrund treten nur wenige Formen zutage, in schillernde Tonigkeit gehüllt.
Von der jungen amerikanischen Malerschule, von der diese Richtung weitgehend beeinflußt ist, brachte die Galerie Stadler drei neue Namen zur Kenntnis: Caronne, der sich in einer sehr sporadischen, unkontrollierten Linienschrift äußert, Brooks, der in wolkigen Farbballungen ein beherrschteres Temperament verrät, und Marca Relli mit großen Collagen aus zerrissenen Bildfetzen. Die Zufallskonturen werden zuweilen mit dem Pinsel betont und ergänzt; alle Elemente sind straff zusammengefaßt und einer entschiedenen kompositionellen Struktur unterworfen.
Auch Biala legt ihren Collagen große Bildkonzepte zu Grunde. Sie unterscheiden sich von ihrer Ölmalerei nur im Grad der Vehemenz, der die Künstlerin hier willig nachgibt, während vor der Staffelei ruhige Überlegung und spontane Heftigkeit mit der Wahl der Themen wechseln.
Sehr entrückte Landschaftserinnerungen liefern Music die Motive für seine Malerei. Sie haben sich zu geschlossenen, symbolhaften Formen verdichtet, die wie in musikalischer Skandierung mit losen Linien alternieren. Matte, gedämpfte Farben füllen diese grafischen Schemen wie mit schwerem, abgeblendetem Licht. Die gewollte Monotonie dieser Malerei ist die alter Volkslieder; ihr innerer Rhythmus tritt stärker als im Einzelbild in der Gesamtfolge zutage, wie wir sie in der Galerie de France betrachten konnten.
Cortot geht in der abstrakten Verschleierung seiner realen Vorbilder noch weiter. Er begann mit der Darstellung seines Arbeitstisches, den er in vielschichtige, dichte Farbmosaike umsetzte. Daraus erwuchsen Städtebilder, die aus dem Geriesel dünner, vertikaler Linienstrukturen bestehen, in derem Inneren sich gefüllte Farbfelder zu unbestimmten architektonischen Silhouetten zusammenziehen. Am eindringlichsten sind die Kompositionen, die ohne alle Farbigkeit ganz in feinen grau-weißen Tönen gehalten sind. Die Neugier, die eines dieser Bilder im Salon de Mai erweckte, wurde in der Sonderausstellung dieses Künstlers in der Galerie Jacques Massol voll befriedigt.
Gehörte diese Ausstellung zu den interessantesten Neuentdeckungen der letzten Zeit, so brachte die von Carrade in der Galerie Arnaud die Bestätigung der Erwartungen, die man seit einigen Jahren in diesen Maler setzte. Von den vielen Vertretern der jungen Generation, die sich früher oder später von de Staël hatten beeinflussen lassen, hat Carrade wohl den stärksten persönlichen Stil gefunden. Sein wesentliches Element ist die Farbe, mit der er die kühnsten Akkorde anschlägt. Ihr kompakter Auftrag verflüssigt sich neuerdings und führt zu subtileren Schattierungen auf der einen Seite, zu schärferen Kontrasten auf der anderen. Parallel damit lockert sich das feste Flächengefüge und macht einem ungeregelten, dynamischen Spiel der Formen Platz.
Juni:
Einen recht erfreulichen Eindruck hinterließ auch die Ausstellung von Germain (in der Galerie Massol), der in der stilistischen Konzeption nicht immer frei von Einflüssen ist, seine persönliche Qualität aber in der malerisch subtilen Durchführung des Einzelbildes entwickelt. Mit der immer feineren Nuancierung der Tonwerte geht eine Vereinfachung der Kompositionen Hand in Hand. Die zentrifugal oder diagonal gerichtete Bewegung der früheren Bilder kommt heute zum Stillstand; die kleinen Formpartikel sammeln sich in größeren Farbfeldern, die in geometrischer Ordnung zusammengefaßt sind. Die wenigen Farbsegmente, die wie zwischen hellem, weißgrauen Mauerwerk sichtbar werden, geben diesen Bildern Hintergründigkeit.
Ein ähnlicher Schritt zurück zu Klärung und Vereinfachung, der sich wohl als Reaktion auf die heute vorherrschenden hemmungslosen Tendenzen erklären läßt, ist auch in den Bildern von J. Pavlowsky wahrzunehmen, mit der die Galerie La Roue eine sehr ernsthafte Künstlerin vorstellte. Ihren Kompositionen liegen meist unbestimmte vertikal-horizontale Strukturen zu Grunde, die sie zeitweise unter dicken krustigen Farbpasten verhüllte, letzthin aber graphisch freilegt und damit direkter zu uns sprechen läßt.
Weit ragte aus den Ausstellungen der letzten Wochen die von Bissière in der Galerie Jeanne Bucher heraus, mit Bildern kleinen Formates, in denen das Wesenhafte dieser Malerei sich eindringlicher ausdrückt als in den großen. Sie bilden eine Art „Tagebuch des täglichen Lebens", wie es schon einmal die nachhaltigste Ausstellung dieses Meisters tat, die vor 7 Jahren an gleicher Stelle stattfand. Der heutigen Folge liegt ein einheitliches, rechtwinkliges Schema zugrunde, das an die Kreuzformen von Mondrian erinnert. Bissière hält sich an dieses Schema, lockert oder verdichtet das graphische Netz, durchleuchtet oder intensiviert die Farben, in deren Gammen sich Licht und Schatten der wechselnden Tagesstunden spiegeln.
Eine Enttäuschung hingegen war die Ausstellung von Aquarellen Manessiers in der Galerie de France, die einen gewissen Leerlauf seiner schöpferischen Eingebung spüren läßt. Als Entwürfe zu größeren Bildthemen gewertet, wiederholen sie viel Früheres in formelhafter Art.
Peinlicher stellte sich vor den jüngsten Bildern von Lapique — in der Galerie Villand und Galanis — der Eindruck einer Massenproduktion ein, die sich mit virtuosen Effekten begnügt. In fauvistischen Farborgien und in einer stereotypen barocken Linienschrift werden die Ansichten italienischer Landschaften und Städte zu reinen Theaterdekorationen, so ohne alle Vertiefung, daß man sich auch Offenbach nicht in diesen „Venezianischen Nächten" vorstellen möchte. Eher könnten winzige Phantasiegeschöpfe E. T. A. Hoffmanns in dem seltsamen Schaukasten hausen, den d'Orgeix mit den unterschiedlichsten Abfällen brauchbarer und unnützer Dinge möbliert hat. Säuberlich geordnet und festlich herausgeputzt übermitteln sie etwas vom Geist der guten alten Zeit, in die die suspekte neu eingebrochen ist. In der Malerei dieses Künstlers, die die Galerie Daniel Cordier erstmalig in Paris zeigte, paart sich die surrealistisch gefärbte Neigung zu überraschenden Sujets mit dem Wunsch, sie gleichfalls mit ungewöhnlichen, raffinierten Malmitteln darzustellen. Mit ihnen verschleiert d'Orgeix die Deutlichkeit der Konturen, in denen sich animalische Formen abzeichnen oder auch Baum- und Strauchwerk, das er wie mit feinem weißen Gespinst überdeckt.
Dämonen in Mensch- oder Tiergestalt tauchen in der Keramik von Appel auf, die in der Beschwörung primitiver Geisterkulte der von Miró verwandt ist. Zeichenhaft sind die Umrisse von Köpfen oder Figuren in die erdfarben schattierten Lasuren eingebrannt. Die Farbe, die aus dieser Keramik verbannt ist, feiert dagegen Triumphe in den Gouaches, die die Ausstellung von Appel in der Galerie Claude Bernard ergänzten. In der dramatischen Vehe-

menz dieser Blätter kommen die gegenständlichen Sujets, die gleichfalls in ihnen vorhanden sind, kaum zum Vorschein.
Die verschiedenen Skulpturen-Ausstellungen der letzten Monate stellten die diametral entgegengesetzten Richtungen ins Licht, die sich seit Kriegsende den Rang streitig machen: die eine, die die konstruktivistischen Ideale weiterführt und dreidimensionale Werke aus reinen Formelementen errichtet, und die andere, die expressionistische Tendenzen wieder aufnimmt und an der Grenze des Abstrakten Skulpturen schafft, die zum mindesten wieder gegenständliche Assoziationen erwecken. Aus dem ersten Lager waren Bloc, Gilioli und Guiton Knoop (in den Galerien Denise René, Louis Carré und A. Schöller) zu sehen, von denen Gilioli zweifellos die intuitivste bildhauerische Kraft besitzt. Er schafft seine Werke aus dem lebendigen Gefühl für den Stein, gleich, ob er seine Form in streng mathematischen Schnittflächen bestimmt oder ob er behutsam die Oberflächen modelliert, um das Naturgegebene nicht zu zerstören. Er wägt Maße und Winkel so ab, daß seine Volumen sich im labilsten Gleichgewicht halten oder kühn in den Raum erheben, und er setzt die feinen Tönungen und Maserungen des Marmors oder auch das Licht, das sich in den polierten Bronzen spiegelt, in Rechnung, um den asketischen Formen alle Härte zu nehmen.
Guiton Knoop führt auf gleicher Linie auch Einflüsse von Arp mit, die sich in den körperhaften Andeutungen der abstrakten Formgebung verraten. Sie stellt sich klar ihre Aufgaben, läßt vom jeweils gewählten harten oder porösen Stein die geschlossenere oder offenere Konturierung bestimmen, und gelangt zu sicheren Lösungen, ohne daß sich bisher die letztlich persönliche Zielrichtung erkennen ließe. Eindeutiger noch entstehen die Plastiken von Bloc aus dem lebhaften experimentellen Interesse, ständig neue Möglichkeiten zu erproben. Seine Stein- und Bronzeskulpturen greifen in kühnen Umrissen in den Raum aus, suggerieren Bewegungen, die bei der Umkreisung in Fluß geraten. In den letzten Werken aus gefalteten Eisenblechen aber kehren sich die Formen eher nach innen und die Aspekte werden dadurch geheimnisvoller.
Der Gegenpol dieser „objektiven" Gestaltung wird von Chavignier wie Delahaye wirksam verteidigt, deren Werke aus subjektiven Ausdrucksbedürfnissen erwachsen. Chavignier, den wir in der Galerie Legendre sahen, geht dabei von figuralen Konzeptionen aus, die jedoch in mythischen Verwandlungen jede konkrete Identifizierbarkeit verlieren. Pflanzen- und tierhafte Wesen verbergen sich in ausladenden oder zurückweichenden, spitzen oder gerundeten Formen, menschliche Gestalten panzern sich mit beängstigenden Armaturen. Jeder neue Versuch dieses Bildhauers geht über den letzten hinaus und bezeugt den Willen, keiner konformistischen Schablonisierung zu verfallen. Einheitlich wirken heute die Werke von Delahaye, die bei Stadler gezeigt wurden. Sie entspringen alle der Vorstellung des Vogelfluges, das das Motiv zu Skulpturen von schwebender Leichtigkeit bietet, die ohne Erdgebundenheit nach der Weite des offenen Luftraumes verlangen. Oft bleiben von den phantastischen Vögeln oder Flugmaschinen nur Bruchstücke der Flügel übrig, die wie vom Wind zerfetzt und zerlöchert zu geisterhaften Skeletten werden. Dem figürlichen Sujet wird hier eine generelle Bedeutung verliehen, die die neueste Teddybärserie von Chadwick — die in seiner Ausstellung bei Gordick zu betrachten war — nur allzu sehr vermissen läßt.

Herta Wescher

Züricher Ausstellungsbrief

Drei Ereignisse gaben den diesjährigen Züricher Juni-Festwochen besonderen künstlerischen Rang: die Eröffnung des neuen Kunsthausflügels mit einer Ausstellung der Sammlung Bührle, die erstmals von keiner Raumnot beengte Schaustellung der Bestände des Kunsthauses im alten Kernbau und schließlich die große Van de Velde-Ausstellung im Kunstgewerbemuseum.
Der Name Emil G. Bührles ist vom Erweiterungsbau des Kunsthauses nicht zu trennen: der Sammler war nicht nur ein tätiger, anfeuernder Berater, er nahm schließlich, um dem Vorhaben die Vollendung zu sichern, die finanzielle Hauptlast auf sich, so daß der neue, von den Brüdern Pfister entworfene Bau, den ein Stiegenhaus mit dem Moserschen Gebäude verbindet, als das Geschenk dieses großen Mäzens an die Stadt Zürich gelten kann. Nicht besser konnte man das Andenken des Stifters ehren als durch die erstmalige nahezu vollständige Darbietung seiner Sammlung in den neuen Räumen, welche später die Wechselausstellungen aufnehmen sollen. Bei der architektonischen Konzeption waren mehrfache Rücksichtnahmen geboten, die Nachbarschaft des alten Kunsthauses und die städtebaulichen Projekte zur Gestaltung des Heimplatzes mußten einkalkuliert werden. Das Ergebnis wird nicht Geschichte machen. Stärker als der Außenbau nimmt die geschickte musealtechnische Disposition des Innern für sich ein. Der außerordentlichen Längserstreckung des Eisenbetonwürfels fehlt die rhythmische Gliederung, dafür verträgt sich die massive Schwere mit dem Charakter des alten Kunsthauses von 1910.
Die Ausstellung der Sammlung Bührle bietet Gelegenheit, die Eignung der Säle gleichzeitig an drei verschiedenen Objektgruppen — Antiken, mittelalterlichen Skulpturen und Gemälden — zu studieren. Der 70 m lange Saal des ersten Stockwerkes — das Erdgeschoß ist einem Vortragssaal und einem Restaurant vorbehalten — wird von verstellbaren Zwischenwänden in Kojen, Gänge und Kabinette geteilt. Daß aus dieser Unterteilung keine mechanische Segmentierung, sondern eine Gliederung wurde, muß man den Veranstaltern ausdrücklich bescheinigen. Die Räume sind locker ineinander geschoben, nie für sich abgeschlossen, stets zu Übergängen bereit. Besonders reizvoll ist das räumliche Ineinander der spätgotischen Skulpturen und Gemälde. Die Wände sind mit kühlem Grau bestrichen. Das gibt bei der kleinen Gruppe der Antiken eine vornehme Wirkung, bei den Gemälden jedoch eine unangenehm trockene, spannungslose Raumtönung. Die Skulpturen stehen etwas verloren im Raum. Da es keine Möglichkeit gibt, den Beschauerabstand zu regeln und da alle Figuren gleichermaßen umschreitbar sind, fehlen die Richtungsachsen und das Erlebnis der Distanz. Abends wird die Beleuchtung durch Spotlights besorgt.
1925 erwarb Emil G. Bührle sein erstes Bild, eine Landschaft von Vlaminck. Dreißig Jahre später besaß er mehr als dreihundert Bilder und damit eine der bedeutendsten (und zugleich jüngsten) Privatsammlungen Europas. Besonders in den letzten Jahren vor seinem Tode (1956) hat Bührle seine Erwerbungstätigkeit intensiviert, im Jahr durchschnittlich etwa 30 bis 40 Bilder angekauft und überdies energisch nach zwei neuen Sammlungsgebieten gegriffen: nach der Antike und nach der Skulptur des Mittelalters. Beide präludieren nun im Kunsthaus den etwa 270 Gemälden der Sammlung, die vom 14. bis ins 20. Jahrhundert reichen. Welcher Anstrengungen und Mittel es bedurfte, um diesen ansehnlichen Bestand in verhältnismäßig kurzer Zeit zu vereinigen, ermißt man an dem Umstand, daß mehr als vierzig Bilder aus amerikanischem Kunsthandel erworben wurden. Nicht unbeträchtlich ist die Zahl der noch unveröffentlichten Werke (Claude Lorrain, Tiepolo, Géricault, Renoir, Sisley, 3 Matisse, 2 Soutine, 3 Gris u. a.).
Das Schwergewicht der Sammlung liegt bei den Franzosen des 19. Jahrhunderts. In der Regel überwiegen die intimen Formate, so daß mancher Meister nur mit einem bestimmten Sektor seines Schaffens, mit diesem aber um so vortrefflicher vorgestellt wird. Von Ingres gibt es vier Porträts: ein höfisch kühles, ein warm persönliches (Mme Ingres), ein drittes, bei dem man an Goya denkt und ein viertes, das die Strenge eines Foucquet besitzt (Dr. de France). Weniger geschlossen kommt Delacroix zur Geltung: eine Skizze zur Dante-Barke atmet die farbige Intensität, um die sich auch die späteren Kopien nach dem großen Louvre-Bild bemühen (Courbet, Manet). Der tote Hassan ist ein romantisches Gegenstück zum „Selbstmörder", den man wenige Säle später im Manet-Saal antrifft, ähnlich wie der Verlorene Sohn des Puvis de Chavannes, in silbrig vergilbten Grautönen gemalt, in der derb-gesunden Schweinehirtin Courbet's ein beredtes Pendant besitzt. So reich ist die kunstgeschichtliche Beziehungsfülle, die diese Bilder untereinander verbindet, daß man sich nicht nur eine Anordnung nach Oeuvregruppen, sondern auch eine Konfrontation nach thematischen oder formalen Gesichtspunkten vorstellen könnte: wie überzeugend stünde Corots Lesendes Mädchen neben dem Bildnis der Madame Cézanne oder dem berühmten Jüngling mit der roten Weste, welch ein reichgestuftes Ensemble ergäben die Stilleben von Goya, Courbet, Manet, Renoir und Cézanne in einem Saal! Oder die Bänkelsänger Daumiers neben der Jahrmarktbühne Dufys und dem „Guitarristen in der Kneipe" von Picasso. Und die fast amorphe Resignation der „Sultanin" von Manet neben der schrecklich ragenden „Messalina" von Toulouse-Lautrec. Ich gebe keine Aufzählung und begnüge mich mit dem Hinweis, daß fast jeder der Impressionisten und Nachimpressionisten mit etwa einem Dutzend Arbeiten vertreten ist. Der Eckpfeiler ist Cézanne: eine „Versuchung des Antonius", an der Grenze zum Paris-Urteil, geballte, dunkel gefaßte Fleischmassen, die „Schneeschmelze in L'Estaque", das Selbstbildnis mit der Palette und eine Studie zum Gärtner Vallier, insgesamt 19 Bilder.
Die Bestände des 20. Jahrhunderts sind weniger ausgewogen, sie stecken einen bestimmten Abschnitt des Terrains ab, ohne ihn auszufüllen. Alle bekannten Namen sind vertreten, aber die persönliche Zusammenfügung fehlt. Bonnard und Vuillard führen im Kammerton ihrer Farbigkeit das 19. Jahrhundert weiter. Die drei Matisse sind bestenfalls zweitrangig. Der frühe Chagall (Hochzeit in einem russischen Dorf) bleibt in der Erinnerung haften, ebenso Kokoschkas Hafen von Genua. Der deutsche Expressionismus ist dürftig vertreten (Corinth, Marc: „Hund vor der Welt"). Von Picasso gibt es ein paar schöne frühe Bilder, lauter kleine Formate (das nächtliche Barcelona, Bildnis Coquiot) und einige der vor vier Jahren entstandenen Zeichnungen zum Thema Maler und Modell. Die „Italienerin" von 1917 ist ein dekorativer Gemeinplatz. Die gotisch-irrationale Epoche des Kubismus vertritt Braques Violinspieler von 1911, die überschaubare, lapidare Flächengliederung das „Journal" von Gris (1919). Man ersieht bereits aus diesem Überblick, welche Richtungen des 20. Jahrhunderts ausgeschieden wurden. Anläßlich der Ausstellung im Kunsthaus wurde ein vorzüglich ausgestatteter Katalog der Sammlung Bührle herausgegeben, der ein Standardwerk der wissenschaftlichen Inventarisierung darstellt. Die Bearbeitung der Gemälde wurde von Eduard Hüttinger besorgt.
Der Erweiterungsbau ermöglicht es dem Kunsthaus, seine eigenen Sammlungen im alten Gebäude auszustellen. Das zweite Stockwerk steht nun ganz der Kunst des 20. Jahrhunderts zur Verfügung. Der große, dem Stiegenaufgang gegenüber liegende Saal vereinigt Munch und Kokoschka, in den kleinen Seitensälen verteilen sich die Deutschen und Franzosen (darunter eine quantitativ beachtliche, doch im Rang hinter den Werken der Bührle-Sammlung rangierende Cézanne-Gruppe), im zweiten großen Saal hängen die Abstrakten aller Schattierungen, abgerundet von der Pariser Schule der Gegenwart (Soulages, Mathieu, Wols u. a.), dazwischen Plastiken von Brancusi und

Lipchitz. Vielen Besuchern wird der Reichtum dieser Sammlung, die man als Durchreisender bisher nur bruchstückweise kennenlernen konnte, eine Überraschung sein.
Das Kunstgewerbemuseum zeigt das Lebenswerk Henry van de Veldes (1863 bis 1957). Vorweg sei gesagt, daß die Gliederung dieser umfangreichen Schau mit vorbildlicher Klarheit durchgeführt wurde. Die Disposition der Exponate vereinigt zwei Gesichtspunkte: Abwechslung und Kontinuität. Nur so konnte die Vielseitigkeit dieses großen Formgestalters von einer öden Reihung oder allzu bunten Mischung bewahrt bleiben. Die Räume, in denen vor Jahren die Ausstellung „Um 1900" gezeigt worden war, nehmen nun das Werk eines der Hauptmeister dieser Zeitwende auf. Sie zeigen den Maler Van de Velde, der vom tonigen Impressionismus zum Pointillismus und von diesem zur rhythmisch-ornamentalen Bildgliederung geführt wird, sie zeigen den Entwerfer von Stoffen, Teppichen, Geräten, Bucheinbänden, der die künstliche Kunst an den Nagel hängt, um die Welt des modernen Menschen in concreto zu verschönern. Der Überblick ist erschöpfend, er sollte zur kritischen Besinnung Anlaß geben. Sehr viel an Van de Veldes Formensprache trägt Zeitfarbe, andere Momente, obzwar morphologisch durchaus begreif- und ableitbar, ermüden durch ihre Wiederholung. Gewisse pathetische Züge, die besonders am Architekten auffallen, weisen formal wie gedanklich ins 19. Jahrhundert zurück, so das Denkmal für Abbe und das (nicht ausgeführte) Weimarer Nietzsche-Stadion. Organische Spannkraft, bei einem Kerzenleuchter ein durchaus erlaubtes Gestaltmotiv, kann bei einem Schreibtisch zur Unförmigkeit ausarten. Derlei sieht dann wie ein reich geschachtelter Altarschrein aus. Es gibt frühe Häuser von Van de Velde, die dieses Ineinanderschachteln eines Möbelstückes in die Architektur übertragen: sie wirken sperrig, verklammert, beinahe festungsartig, beengt. Selbst die Wendung, die Le Corbusier seinem Spätwerk gegeben hat und die eine gewisse Beziehung zwischen Ronchamp und Van de Veldes Kölner Werkbundtheater von 1914 erkennen läßt, sollte uns davor bewahren, den Jugendstilmeister nachträglich zu aktualisieren und als Bauschöpfer zu überschätzen. Er hat, ähnlich wie Joseph Hoffmann (und zum Unterschied von Frank L. Wright), seine geschichtliche Rolle um Jahrzehnte überlebt. Seine Raumkonzeption klärte sich erst in der Zwischenkriegszeit zu klar überschaubaren Baukörpern, so holte er z. B. mit seinem Damenstift von 1929 das Purkersdorfer Sanatorium von Hoffmann (1903/04) nach. Vielleicht liegt sein bleibendster Beitrag in seinen Schriften, denen ein halbes Jahrhundert nichts von ihrer Überzeugungskraft zu nehmen vermochte. Werner Hofmann

Internationale Graphik-Ausstellung in Lugano

Auf die technische Reichweite des Gezeigten bezogen, trifft die Bezeichnung „Mostra Internazionale di Bianco e Nero" (Lugano — April/Juni 1958) zwar nicht ganz zu, denn sie enthält sowohl Schwarzweiß- wie auch Farbgrafik; auf die geographische Reichweite bezogen dagegen umso genauer, denn an der diesjährigen fünften Wiederholung waren bereits 30 Länder beteiligt. Alles in allem gibt diese, vom Erziehungsdepartment des Kanton Tessin geförderte Veranstaltung ein Beispiel, wie auch heute noch mit verhältnismäßig geringen Mitteln eine sehenswerte Ausstellung erreicht werden kann, und als Folge davon der eigene Museumsbestand sich kontinuierlich vervollständigt: die jeweils zehn prämiierten Blätter, darunter ein Grand Prix, werden angekauft und der lokalen Galleria d'Arte übereignet. Das System hat nur einen schwachen Punkt: da jeder Künstler (mit höchstens vier Blättern) nur einmal ausstellen darf, bringt man immer neue Namen, doch muß dies nicht notwendigerweise mit neuen Lösungen identisch sein, es wäre vielmehr möglich, daß diese gerade von den Ehemaligen entwickelt wurden.
Der Grand Prix ging diesmal an den Japaner Gen Yamaguchi für einen Farbholzschnitt „Der Schauspieler No", ein Blatt, das dem aktuellen Geschmack für die sparsam-kühle Farb- und Formensprache der Japaner entgegenkam. Die Grafiken der übrigen Preisträger hielten sich in derselben Klasse, mehr ins Gegenständliche oder mehr ins Abstrakte abweichend. Einzig der Holzschnitt des Kanadiers Harold Town (und auch seine andern Arbeiten) zeigten überraschende und interessante neue Farbwirkungen, doch sind diese Einmanndrucke, nach dem Prinzip der Fehldrucke hergestellt, bereits ein diskutierbarer Grenzfall der Grafik. Deutschland war mit vier Künstlern vertreten, und man hätte Heinz Trökes gewünscht, unter den Preisträgern zu sein. Mit zwei Zeichnungen und einer Lithografie bewies er eine schöne Sicherheit und Geschlossenheit der Komposition im freien Spiel mit Schwarz-Weiß-Kontrasten.
Im Gesamten der Ausstellung waren zwei Tendenzen auffallend: der Zug ins Makabre und der Zug ins Folkloristische, woran vor allem die nordischen, die südamerikanischen und die östlichen Länder ihren Anteil hatten. Rußlands Realismus allerdings distanzierte sich eindeutig von jeder andern Äußerung in Ausdruck und Technik. Unter den Arbeiten aus sechs weiteren östlichen Ländern kamen diejenigen der Chinesen denen der Russen am nächsten, und das war die betrübliche Feststellung, die auf dieser Ausstellung zu machen war. Vier Künstler waren außerhalb des Wettbewerbs eingeladen; was die Kunst der Grafik ist, konnte man an den Stilleben und Landschaften von Giorgio Morandi feststellen, unverwechselbar und meisterhaft aufgebaut in vielen tausend minutiösen Strichen. Margit Staber

Willi Geiger 80 Jahre

Am 27. August feiert Willi Geiger in seinem Sommerhaus, Feldwies am Chiemsee, den 80. Geburtstag. Während man sonst bei Künstlern in diesem Alter von einem abgeschlossenen Lebenswerk sprechen kann, ist für ihn charakteristisch, daß er — gerade in den letzten Jahren — noch Neues zu sagen wußte.
Geboren im niederbayerischen Landshut studierte er 1902—05 an der Münchner Akademie bei Franz v. Stuck und Peter Halm. Der Graf Schack-Preis gab ihm Gelegenheit nach dem Süden zu fahren, wo ihm Spanien und Greco zum großen Erlebnis wurden. Es bestimmte fortan seine Entwicklung, nicht im Sinne einer Nachahmung, sondern der Anregung zum eigenen „expressiven" Stil, einer persönlichen Welle im allgemeinen expressionistischen Zeitstrom. Immer wieder ist er in der Folgezeit — während er schon Lehrer an der Münchner Kunstgewerbeschule und der Leipziger Akademie war — zu Studien nach Spanien und Afrika gefahren.
Zunächst als Graphiker der kalten Nadel und Illustrator von Dostojewski, Tolstoi, Balzac, Kleist bekannt geworden, wandte er sich erst nach seiner Absetzung durch die Nazis recht eigentlich zur Malerei. Zu seinem Untergründe aufreißenden, sezierenden Strich fand er die entsprechenden schwelenden Farben. Seine Motive waren teils apokalyptische Visionen der Zeit, teils weiterhin der Stierkampf, dem er schon früher mehrere Folgen von Blättern gewidmet und den er in einem mythischen Sinn (gleich Picasso) als Symbol des Kampfes gegen die brutale Dämonie des Bösen und der Diktatur interpretierte. Aber mehr und mehr treten auch Blumenstücke und Stilleben zu dieser Thematik, vor allem das immer wiederkehrende Motiv eines Tisches mit Brot und Fisch vor der blauen Woge des Meeres.
Die Farbe wirkt jetzt auf die Graphik zurück. In der Lithographie und im Zinkblechverfahren wendet Geiger eine nur ihm bekannte Spritz- und Sprengtechnik an, die aber — im Unterschied zu jeder Art von Tachismus — nicht nur vage gezielt, sondern dem Zufall im kleinsten Detail noch enthoben ist. Die Abzüge und auch die Kohlezeichnungen der letzten fünf Jahre gewinnen so eine malerische Magie.
Fast von ihrer Gründungszeit (1913) an Mitglied der Münchner Neuen Sezession, ist Willi Geiger heute noch — mit dem Kunstpreis der Stadt München und dem Bundesverdienstkreuz geehrt — einer der profiliertesten und lebensvollsten Köpfe der Münchner Neuen Gruppe. Wolfgang Petzet

BUCHER

Kunst des 20. Jahrhunderts
Piper-Verlag, München

Es ist immer wieder zu beobachten, daß handliche, übersichtliche Werke über die Kunst des 20. Jahrhunderts beim Publikum auf ein besonders lebhaftes Interesse stoßen. Als darum der Piper-Verlag eine „leicht verständlich" geschriebene „Kunst des 20. Jahrhunderts" ankündigte (herausgegeben von C. G. Heise, Band 1: Malerei, Band 2: Plastik von Hans Platte, Band 3: Bau, Raum, Gerät von Wend Fischer, jeder Band DM 15,80) konnte man von vornherein gewiß sein, daß eine solche Publikation eine Lücke im Buchmarkt füllen würde.
Die drei Bände sind weitgehend auf Abbildungen gestellt, jeder Seite Text steht die Wiedergabe eines Kunstwerks gegenüber. Vom Methodischen her fand Wend Fischer in seinem dritten Band die überzeugendere Lösung, indem er zwar einen durchgehenden Text mit kontinuierlicher Darstellung schrieb, diesen aber so einrichtete, daß das jeweils benachbarte abgebildete Objekt breit und ausführlich kommentiert wird. Hans Platte stellt hingegen seine Ausführungen ganz und gar auf die Beschreibung des Kunstwerks und fügt nur den jeweiligen Kapiteln kurze überleitende respektive zusammenfassende Texte hinzu. Die historische Linie, die vielfältig verschlungenen Wege eines jeden einzelnen Künstlers werden dabei jedoch kaum deutlich, da ja jeweils nur ein oder zwei Werke für das ganze Werk stehen müssen.
Gerade die Auswahl der einzelnen Arbeiten — es soll hier vorerst nur von den beiden ersten Bänden gesprochen werden — ist jedoch nicht ganz kritiklos hinzunehmen, und man sollte ihr deshalb besondere Aufmerksamkeit widmen, weil ja durch diese Auswahl die Vorstellung von dem, was Kunst des 20. Jahrhunderts ist, in weiten Kreisen überhaupt erst gebildet wird. So ist denn auch keine Geschichte der ersten Jahrhunderthälfte gegeben, sondern genau genommen eine Geschichte der ersten drei Dezennien, mit einem kurzen, sehr lückenhaften Ausblick auf das vierte und fünfte Jahrzehnt. Nimmt man aber noch hin, daß die dritte Generation der Moderne ungerecht dargestellt ist, so muß man leider auch bei den älteren Künstlern eine nicht vorurteilsfreie Auswahl feststellen. Um nur einiges zu erwähnen: Von Klee werden keine Spätwerke gezeigt, von Mondrian wird überhaupt nur eine Arbeit abgebildet, die, parbleu, auch noch um 90 Grad verdreht worden ist. Picasso ist nach dieser Auswahl ein durchaus „zahmer" Künstler, gar nicht so schrecklich unbequem, wie man immer meinte, von Miró wird einzig eine Arbeit aus dem

Jahre 49 gezeigt, die frühere, außerordentlich bedeutende, eigentlich surrealistische Zeit völlig unbeachtet gelassen.
Bei der Plastik geht diese Einseitigkeit noch viel weiter. Die Auswahl ist fast ausschließlich auf den Kontinent beschränkt. (Amerika existiert nur in der Person von Calder, nichts von Noguchi, David Smith, Theodore Roszak u. a.!) Ein Blick in den großartigen Band von Carola Giedion-Welcker zeigt, wie höchst unzulänglich diese Auswahl getroffen ist.
Auch der dritte Band ist leider auf vorgefaßten Meinungen aufgebaut. Man hat den Eindruck, daß alle jene Architekten, die aus der Linie Gropius, Corbusier, Mies van der Rohe ausgebrochen sind, ausgespart wurden. So ist weder Scharoun noch Häring erwähnt, desgleichen Nervi nicht, Niemeyer und die übrigen Südamerikaner nur höchst stichwortartig. Die technischen Bauten des 20. Jahrhunderts fehlen überhaupt, obwohl denen des 19. Jahrhunderts in der Darstellung breiter Raum zugesprochen ist. Schließlich vermißt man die „Geräte" technischer Art, für die nur einiges Kunstgewerbe stellvertretend vorgeführt wird. Überhaupt kommt das Kapitel „Raum", Innenraum sowohl wie Außenraum, also Stadtplanung, zu kurz, obwohl sich Architektur heute ja gerade im Einzelbau allein längst nicht mehr erschöpft, sondern sich weit umfassendere Ziele gesteckt hat.
Gewiß, ein historischer Überblick über die jüngste Vergangenheit kann nicht frei sein von subjektivem Urteil, aber die Subjektivität müßte motiviert werden, es müßte dargelegt werden, aus welchen Gründen die Verfasser gerade ihre Auswahl für legitim halten. Es müßte ferner — zumal in einer solchen Publikation — erst einmal genaueste Information auf breiter Basis gegeben werden, damit der laienhafte Leser nicht sofort auf einseitige Anschauungen festgelegt wird, deren Vorurteilhaftigkeit ihm nicht einmal bewußt werden kann, weil ihm die Möglichkeit fehlt, sich überhaupt ein Urteil zu bilden. Wenn bei einer zweiten Auflage Ergänzungen und Korrekturen in diesem Sinne eingearbeitet werden könnten, so wäre diese Publikation dankbar zu begrüßen.

Hannelore Schubert

A. M. Hammacher: **Barbara Hepworth**
Kiepenheuer und Witsch, Köln—Berlin, 1958, DM 5,80.

Mit dem Band über die große englische Bildhauerin Barbara Hepworth ergreift der Herausgeber der Reihe „Europäische Bildhauer", A. M. Hammacher, wieder selbst das Wort und bemüht sich um eine grundsätzliche Klärung. In der Tat wird mit diesem Band eine neue Phase eingeleitet, da bisher ausschließlich mehr oder minder solche Bildhauer ausgewählt wurden, die in irgendeiner Form der menschlichen oder tierischen Gestalt verpflichtet waren. Bei Barbara Hepworth wird zum ersten Mal innerhalb dieser Reihe die neue Konzeption der absoluten Plastik (von Hammacher etwas unglücklich als „absolute Abstraktion" bezeichnet) vorgestellt und in ihrem historischen Ablauf kurz resümiert. So waren für den Verfasser Hinweise auf die Bildhauer Vantongerloo, Arp, Boccioni, Pevsner, Gabo und Brancusi notwendig, die diese neue Form der Bildhauerei entscheidend beeinflußten. (Über Brancusi und Arp sind ebenfalls Bände in Vorbereitung.) Es ist verständlich, daß im Hinblick auf diesen neuen Anfang einige über das Thema hinausweisende Anmerkungen notwendig waren, doch schweifen die Ausführungen über den Kubismus und seine Auswirkung auf die Plastik, über die Tradition der englischen bildenden Kunst und über den Landschaftscharakter der Plastik zu weit ab. Man wünschte sich eine straffere Konzentration auf das Werk der behandelten Bildhauerin, das in dieser Darstellung leider nur vom Allgemeinen her gesehen wird und einer präzisen Deutung sowie einer historischen Gliederung entbehrt. Wie immer in dieser Reihe geben die 32 Abbildungen des Bandes einen guten Querschnitt durch das Werk des behandelten Künstlers. Biografische Lebensdaten und eine in diesem Falle überraschend ausführliche Bibliografie bieten die Möglichkeit zur weiteren Beschäftigung mit dem Thema.

Udo Kultermann

Edouard Manet: **Aquarelle und Pastelle**
Auswahl und Einleitung von Kurt Martin
Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart, 1958.

Mit dieser Neuerscheinung soll offenbar ein größeres Publikum angesprochen werden. Der einleitende Text trägt dem Rechnung in einer präzisen, nicht zu breiten geschichtlichen Orientierung. Die Begleittexte der einzelnen Blätter aber gehen tiefer ins historische Detail.
Das Werk Manets hat der europäischen Malerei die Einfachheit wiedergegeben. Eine eingehende Beschäftigung mit seinen Aquarellen und Pastellen könnte umso gerechtfertigter erscheinen, als diese Techniken einer formalen Reduzierung, wie sie Manet anstrebte, fast mehr Möglichkeiten anbieten, als die nach Ausarbeitung verlangende Ölmalerei. Glücklich hat Cézanne das Aquarell seinem flächigen Stilwillen dienstbar gemacht. Den im vorliegenden Band gezeigten Studien von Manet haftet dagegen alles Konventionelle an, von dem sich der Maler in seinen Ölbildern befreite. So führt die Auswahl dieser Blätter nicht zum eigentlichen Verständnis der Kunst Manets. Dies ist umso bedauernswerter, als die Publikationen über Manet in Deutschland dünn gesät sind und die neuartige Optik dieses bedeutsamen Werkes dem breiten Publikum, das die Impressionisten inzwischen verstehen gelernt hat, kaum deutlich ist.

Ka. F.

NOTIZBUCH DER REDAKTION

Die Toten

Der Maler und Illustrator Teo Gebürsch ist an den Folgen eines Herzinfarkts in Mainz gestorben.

Personalia

Friedrich Ahlers-Hestermann fünfundsiebzigjährig. Er wurde am 7. Juli 1883 in Hamburg geboren, wo er auch studierte. In seinen Pariser Jahren 1907/14 gehörte er zu dem Malerkreis des Café du Dôme. Er ist auch ein ausgezeichneter Schriftsteller, wie vor allem sein Buch „Stilwende" beweist.
Die Malerin Maria Caspar-Filser feiert am 7. August ihren 80. Geburtstag. 1925 wurde sie mit dem Professoren-Titel ausgezeichnet. Sie erhielt 1947 den ersten Kunstpreis der Stadt München und 1952 den Oberschwäbischen Kunstpreis. Seit 1910 ist sie Mitglied des Deutschen Künstlerbundes.
Mit der Goethe-Plakette wurde der Leiter des Universitätsbauamtes Frankfurt Dipl.-Ing. Ferdinand Kramer ausgezeichnet.
Emil Preetorius, Dr. jur., Dr. phil. h. c., Professor, Präsident der Bayrischen Akademie der Schönen Künste, Träger des Großen Bundesverdienstkreuzes und anderer in- und ausländischer Auszeichnungen, wurde am 21. Juni 75 Jahre alt.
Die Bayrische Akademie der Schönen Künste wählte auf ihrer Jahresversammlung den Maler Hermann Kaspar und den Architekten Hans Döllgast als neue ordentliche Mitglieder. Korrespondierende Mitglieder wurden: Hans Hartung (Paris), Marino Marini (Italien) und der schwedische Architekt Steen Eiler Rasmussen.

Preise

Der Kunstpreis Nordrhein-Westfalen (je 10 000 DM) wurde Karl-Schmidt-Rottluff für Malerei, Kurt Schumann für Bildhauerei und Rudolf Schwarz für Architektur zugesprochen. Die Förderprämien (je 3000 DM) gingen an Johannes Geccelli (Malerei) und Kurt-Wolf von Borries (Bildhauerei).
Der Kunstpreis Rheinland-Pfalz ist in Höhe von je 5000 DM an den Bildhauer Professor Harth und an Werner Fussan vom Staatlichen Institut für Musik in Mainz verliehen worden.
Der Kulturpreis 1958 der Stadt München (15 000 DM) ist Werner Heisenberg zugesprochen worden. Weitere Preise in Höhe von je 3000 DM wurden verliehen an den Graphiker Reiner Zimnik, die Bildhauerin Priska von Martin und den Architekt Werner Wirsing.
Die Bayrische Akademie der Schönen Künste vergab ihren Preis für bildende Kunst 1957/58 (2000 DM) an Remigius Netzer.
Der Preis von Rom für Skulptur erhielt Bruno Lepel (Jahrgang 1933). Das Thema des Wettbewerbs war „Der Tod der in Narziß verliebten Nymphe Echo" (!).
Der Architekt Alvar Aalto erhielt den ersten Preis im Wettbewerb der Volkswagenstadt Wolfsburg für ein Kulturzentrum mit Stadtbücherei, Volkshochschule, Kulturring und Jugendheim.
Den französischen Preis für Kritik 1958 verlieh die Jury dem Maler Lesueur (Jahrgang 1922).
Der „Rubenspreis" der Stadt Siegen wurde dem Maler Hans Hartung zugesprochen. Der mit 10 000 DM dotierte Preis, in diesem Jahr erstmalig gestiftet, soll alle 5 Jahre verliehen werden.

Allgemeines

Die Staatliche Landeskunstschule von Rheinland-Pfalz in Mainz feierte ihr zweihundertjähriges Bestehen. Sie ist nach der im Jahre 1696 gegründeten Berliner Kunstschule die älteste Schule dieser Art in Deutschland.
Das Musée du Jeu de Paume in den Tuilerien, Paris, das seit dem Krieg den impressionistischen Kunstbesitz des Louvre beherbergte, wurde nach vierjähriger Schließung wegen baulicher und sonstiger Veränderungen wieder eröffnet. U. a. wurden neue Beleuchtungsanlagen eingerichtet und in vielen Fällen unpassende Rahmungen ersetzt. Die Sammlung wurde durch neuerworbene Werke von Renoir, Manet, Cézanne, Gauguin, Lautrec und van Gogh ergänzt. np.
Das Vermächtnis Brancusis wurde dem Musée National d'Art Moderne zugebilligt. Es handelt sich um Werke, die sich beim Tode des Bildhauers in seinem Atelier befanden.
Mit einem Hammer zerschlug in Mailand ein gewisser Nunzio Gulhemi das Glas der berühmten „Vermählung Mariens" von Raffael. Der Täter, der inzwischen in eine psychiatrische Klinik eingeliefert wurde, erklärte im Namen der „künstlerischen und sozialen Revolution" gehandelt zu haben, die allen Institutionen den Kampf ansage.
9 Millionen ffrs. (90 000 DM) wurden in Versailles für ein Bild von Manet „Blumen vor dem Fenster" ersteigert.
Die Villa Massimo in Rom ist nun gänzlich frei, nachdem der letzte Zwangsmieter, der Bildhauer Emilio Greco, das Haus verlassen hat. Damit steht dem vollen Studienbetrieb der deutschen Kunstakademie zugunsten deutscher und aus-

ländischer Stipendiaten und Studiengäste nichts mehr im Wege.

Die moderne Kunst ist nun auch in die vatikanische Pinakothek eingezogen. Bisher schloß die Gemäldesammlung des Vatikans mit dem 18. Jahrhundert ab. Unter anderem wurden nun Werke von Chirico, Morandi, Rodin, Zadkine, Utrillo und Rouault in die Sammlung aufgenommen.

Der Bund der Lehrkräfte an Werkkunstschulen trat vom 4.—6. Juli in Bad Pyrmont zu seiner 7. Jahrestagung zusammen. Es wurden Fragen der Unterrichtsgestaltung und der allgemeinen Stellung der Werkkunstschulen erörtert. Dr. Offermann, Wiesbaden, wurde zum ersten Vorsitzenden gewählt. Er löst Prof. Kraft ab, der zum Ehrenvorsitzenden ernannt wurde.

Die Stadt Kiel schreibt zur Kieler Woche 1958 zwei Wettbewerbe für eine Wandmalerei in der Eingangshalle des Stadttheaters und eine Freiplastik auf dem Seegarten aus. Es sind insgesamt 16 500 DM an Preisen ausgesetzt und bis zu 55 000 DM für die Auftragsdurchführungen vorgesehen. Nähere Auskünfte erteilt die Wettbewerbsleitung Kiel, Rathaus, Zimmer 259. Die Wettbewerbsunterlagen können dort per Nachnahme gegen eine Schutzgebühr von DM 5,— (Malerei), DM 8,— (Plastik) bezogen werden.

Ausstellungen

Aachen
J. Amendt, Theaterstr. 76: 10. 7.—14. 9. „Madonnendarstellungen in den Niederlanden. Unter Berücksichtigung flämischer Volkskunst, Original-Grafik".

Baden-Baden
Staatl. Kunsthalle: 26. 7.—14. 9. „Aus der Zeit um 1900 — Baden-Baden um 1900".

Berlin-Tempelhof
Galerie Meta Nierendorf: 7. 7.—11. 9. „Fünfzig Jahre moderne Kunst".

Bochum
Bergbaumuseum, Vödestr. 28: 6. 7.—3. 8. „Europäische farbige Grafik".
Galerie G. W. Buddé, Nordring 67: 21. 6.—20. 7. „Fathwinter".

Braunschweig
Kunstverein, Haus Salve Hospes, Lessingplatz 12: 24. 8.—21. 9. „Gabriele Daube, Ursula Wallner-Querner, Margarete Moll-Haeffner, Robert Liebknecht".

Bremen
Paula Becker-Modersohn-Haus, Böttcherstr.: 12. 7. bis 20. 8. „Hélen d'Andlau, Grafik. Heinz Diekmann, Bildteppiche und Holzschnitte. Hella Fischer-Thorer, Öl, Mischtechnik. Gerd Riemann, Tempera". 23. 8.—1. 10. „Neues Forum — Jahresausstellung 1958, Malerei, Grafik, Plastik".

Düren
Leopold-Hoesch-Museum, Am Hoeschplatz: 27. 7. bis 31. 8. „Johann Wilhelm Schirmer, Studien aus Italien".

Düsseldorf
Städt. Kunsthalle: 11. 7.—10. 8. „Düsseldorfer Kunst im Jan Wellem-Jahr".
Galerie Alex Vömel, Königsallee 42, I: 1.—31. 7. „Rudolf Levy, Ölbilder". August „Heckel, Nolde, Rohlfs, Schmidt-Rottluff, Aquarelle".

Duisburg
Städt. Kunstmuseum: 21. 6. bis Ende August: „Eigenbesitz und Neuerwerbungen".

Frankfurt
Zimmergalerie Franck, Vilbelerstr. 29: 31. 7. bis 19. 8. „L. Hirschfeld-Mack".
Im Hause des deutschen Kunsthandwerks, Messegelände: 26. 6.—7. 8. „Le Corbusier".
Frankfurter Kunstkabinett, Hanna Bekker von Rath: Anfang August bis 20. 9. „Christian Rohlfs, Gemälde, Aquarelle, Druckgrafik".

Freiburg
Kunstverein, Talstr. 12: 3. 8.—31. 8. „Farbige französische Grafik". 7. 9.—5. 10. „Freiburger Gruppe".

Friedrichshafen
Bodenseemuseum: 2.—31. 8. „Christian Rohlfs, Gemälde, Tempera, Grafik". 9. 8.—7. 9. „Gewebt — Geformt — Wandteppiche, Keramik".

Hamburg
Helmut von der Höh, Große Bleichen 5: 1. 8.—30. 8. „Mima von Jonquières, Ölbilder und Gouachen".

Hamm
Städt. Gustav-Lübcke-Museum, Brüderstr. 9: 13. 7. bis 10. 8. „Antonius van der Pas, Gemälde".

Heidelberg
Grafisches Kabinett, Karl-Ludwig-Str. 6: 22. 6. bis 20. 7. „Hasso Gehrmann, Malerei und Zeichnungen". Wolfgang Reindel, Aquarelle".

Herne
Schloß Strünkede: 1.—29. 7. „Zeitgenössische Lithografie in den Vereinigten Staaten".

Kaiserslautern
Pfälzische Landesgewerbeanstalt: 30. 6.—30. 7. „Josef Albers zum 70. Geburtstag".

Karlsruhe
Galerie Gallwitz, Karl-Friedrich-Str. 26, Am Rondellplatz: 28. 6. bis Mitte August „Wilhelm Schnarrenberger, Karlsruhe".

Köln
Herdersche Buchhandlung, Komödienstr. 11: 5. 7. bis 31. 7. „Margret Bilger, Holzrisse".
Kunstverein: 2.—31. 8. „H. Th. Richter, Josef Hegenbarth".

Leverkusen
Städt. Museum, Schloß Morsbroich: Ende Juni bis Anfang August „Italienische und deutsche Maler".

Mannheim
Städt. Kunsthalle: 19. 7.—31. 8. „Neuerwerbungen der Grafischen Sammlung der Städt. Kunsthalle".

M.-Gladbach
Städt. Museum: Juli bis September „Niederrheinischer Expressionismus — Campendonk, Lehmbruck, Macke, Mataré, Nauen, Pankok u. a., Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgrafik".

Mülheim
Städt. Museum, Vorsterstr.: 20. 7.—2. 8. „Hermann Lickfeld, Gedächtnisausstellung".

München
Galerie Günther Franke, Stuck-Villa: 2. 8.—10. 9. „Ernst Wilhelm Nay".
Galerie Wolfgang Gurlitt, Galeriestr. 2 B: Juli „Ruth Schwarz-Ehringer, Ulm".
Stuttgarter Hausbücherei, Marienplatz 26, I: 19. 7. bis 16. 8. „Max Unold".
Kunstkabinett Klihm, Franz-Josef-Str. 9, I: 16. 7. —16. 8. „Otto Dix".
Moderne Galerie Otto Stangl, Martiusstr. 7: Juli/August „Fred Thieler".

Offenbach
Klingspor-Museum: 27. 6.—12. 9. „Schüler- und Lehrerarbeiten der Klassen Typografie und Buchbinderei von der Hochschule für bildende Künste in Hamburg".

Remscheid
Stadttheater: 13. 6.—6. 8. „Handwerkliche Töpferei — handwerkliche Weberei".

Reutlingen
Spendhaus: 7. 9.—28. 9. „Kollektivausstellung der Künstlergilde, Esslingen".

Schwäbisch Gmünd
Kunstgewerbemuseum: 11. 6.—24. 8. „Baden-Württembergisches Kunsthandwerk".

Saulgau
Museum „Die Fähre": 13. 7.—9. 8. „Prof. Maria Caspar-Filser zum 80. Geburtstag".

Siegen
Buch- und Kunsthandlung Ruth Nohl, Kölner Str. 44: 26. 6.—26. 7. „Heinz Reinhold Köhler, Grafik".

Solingen
Klingspor-Museum: 2. 7.—10. 8. „Neue Malerei in Frankreich". 24. 8.—19. 10. „Wilhelm Busch zum 50. Todestag. Prof. Wilhelm Schmurr, Gemälde".

Stuttgart
Staatliche Akademie der bildenden Künste, Weißenhof 1: 1.—19. 7. „Grafische Arbeiten".
Galerie Gänsheide 26: Ab 5. Juli „Francis Ponge, Visuelle Texte".
Württ. Kunstverein, Schellingstr. 6: 26. 7.—31. 8. „Max Slevogt".

Ulm
Museum: 27. 7.—31. 8. „Berto Lardera". 27. 7. bis 5. 10. „Grafik des 20. Jahrhunderts aus eigenem Besitz".

Wiesbaden
Städt. Museum, Gemäldegalerie: 24. 8.—28. 9. „Stanislas Stückgold (1868—1933)".

Worpswede
Kunsthalle: 18. 7.—13. 8. „Abdallah Ben-Antar, Paris".

Wuppertal
Kunst- und Museumsverein, Turmhof 8: 6. 7. bis 24. 8. „Wilhelm Morgner, Gemälde, Zeichnungen, Grafik".

Wuppertal-Elberfeld
Galerie Parnass, Alte Freiheit 16—18: 27. 6. bis 27. 7. „Van Haardt, Paris".

Ausland

Basel
Kunstverein: 9. 8.—7. 9. „Jacques Lipchitz".
Galerie d'Art Moderne, Marie-Suzanne Feigel, Aeschengraben 5: Juli bis September „Art Vivant — Öl, Gouaches, Plastik, Zeichnung".

Charleroi
Palais des Exposition: 5. 7.—14. 9. „L'art du XXIe siècle".

Paris
Galerie Charpentier: Bis September „Retrospektive Boudin".
Galerie J. C. de Chaudun, 36, rue Mazarine: 15. 7. bis 15. 8. „Neuer Duisburger Künstlerbund".
Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Avenue Wilson: 7. 7.—3. 8. „XIII. Salon des Réalités Nouvelles. — Nouvelles Réalités —".
Musée des Arts Décoratifs: Bis Ende September „Französische Wandteppiche 1958".
Galerie Durand-Ruel, 37, av. Friedland: Bis 25. Oktober „Renoir".
Bibliothèque Nationale: Bis Ende September „Dunoyer de Segonzac — Byzanz und das mittelalterliche Frankreich".

Salzburg
Salzburger Dom, Oratorien: 28. 7.—30. 9. „1. Biennale christlicher Kunst der Gegenwart". 28. 7., 11 h. „Weihe der drei neuen Bronzetüren des Salzburger Domes von Giacomo Manzù, Ewald Mataré und Toni Schneider-Manzell".

Anmerkungen und Berichtigung

Die Brüsseler Weltausstellung fotografierte für uns Hg. Wehling, Düsseldorf. Ausgenommen sind die Aufnahmen des deutschen Hauses mit Wohnhof, der Plastik von G. Jendritzko (Foto Zwietasch), der Plastiken von B. Heiliger und N. Bode sowie die Gesamtansicht des amerikanischen Pavillons (Expo-Foto-Service).

Die Bilder von der Eröffnung der Biennale fotografierte die Redaktion. Die Porträts Dr. E. Hanfstaengl und Dr. K. Röthel, den Saal mit Plastiken von Viani und den finnländischen Pavillon nahm Wolfgang Christlieb, München, auf.

Das Bild „Hauptweg und Nebenwege" von Paul Klee reproduzieren wir mit Genehmigung von „Cosmospress", Genf, das Bild „Der Maler und sein Modell" von E. L. Kirchner mit Genehmigung des Stuttgarter Kunstkabinetts. Das Rilke-Bildnis von Paula Modersohn-Becker ist mit freundlicher Erlaubnis des Societäts-Verlages, Frankfurt a. M., dem Buch „Das Bildnis des Dichters" von Heinrich W. Petzet, einer Studie über die Beziehung zwischen Rilke und Paula Modersohn-Becker, entnommen, auf das wir in unserem Heft 5/6/XI hingewiesen haben.

Die im letzten Heft veröffentlichte Klebearbeit „Kleiner Dämon aus Kastanienblättern" stammt nicht von einem 10jährigen, sondern von einem 11jährigen Schüler des Düsseldorfer Jacoby-Gymnasium (nicht Leibniz-Gymnasium).

